PUBLIC
S.F.
LIBRARY

BOOK NO. ACCESSION

735 ZB65 202225

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

VITA SINE LITERIS MORS EST

FORM 3431 21M 10-48

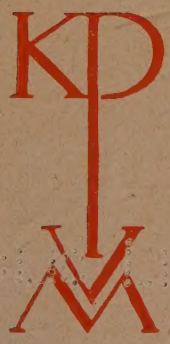
SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 01866 2214

DUE DATE

	201-6503		Printed in USA

Rudolf Bosselt

Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts



Karl Peters Verlag
Magdeburg

Copyright 1919, Karl Peters, Magdeburg

735
ZB65

202225

Gedruckt bei
A. Wohlfeld, Magdeburg

PRINTED IN GERMANY

3 1223 01866 2214

Peter Behrens

Wilhelm Niemeyer

den Freunden und Weggenossen

gemeinsamer Schaffenszeit

Rudolf Bosselt
Figur
eines Grabmals

Abb. 1

Inhaltsangabe

Kunsterziehung · Seite 7

Die Elemente der Plastik · Seite 17

Hildebrands „Problem der Form" und Rodin · Seite 25

Das Gesetz, das Gegenständliche und die Bauplastik · Seite 54

Das geistige Eigentum an der Erscheinungsform
der Kunst · Seite 66

Reliefkunst · Seite 78

Medaillenkunst · Seite 91

Münzkunst · Seite 104

Nachwort · Seite 112

Kunsterziehung.

Um möglichst Klarheit zu erlangen darüber, was Kunstunterricht im besten Falle leisten kann, und was man demzufolge von ihm fordern darf, muß zunächst untersucht werden: welche Eigenschaften werten wir am höchsten im Kunstwerk, welcher Teil der Arbeit, durch die es hervorgebracht wird, ist lehr- und lernbar, welcher nicht?

Es ist ein unbestrittener Satz: Künstler kann man nicht erziehen, als Künstler muß man geboren sein. Und doch muß der als Künstler Geborene lernen, viel lernen. Damit ist schon ausgesprochen, daß der wesentlichste Teil dessen, was er können muß, nicht zu lehren ist.

Wenn jemand als Dichter geboren ist, wenn ihm der Schnabel nicht nur zum Reden, sondern zum Singen gewachsen ist, werden wir erwarten, daß er irgend wie beginnt, das auszudrücken, was er empfindet und was in ihm nach Ausdruck drängt; und wir werden meinen, daß seine Muttersprache als genügendes Rüstzeug dafür anzusehen sei, selbst dann, wenn er sie nur in einer mundartlichen Form erlernte. Wir werden nicht meinen, daß der als Dichter Geborene vorerst sein Abiturium machen, dann Literaturgeschichte aller Zeiten und Länder mit besonderer Vertiefung in einzelne Abschnitte studieren, die Entwickelung der deutschen Sprache seit Anbeginn kennen und einige tote und lebende Sprachen sein Eigen nennen müsse, ehe er mit dem Dichten beginnen dürfe, und daß er sich dann zunächst in den verschiedenen überlieferten rhythmischen und metrischen Formen zu versuchen habe. Wir werden vielmehr meinen, daß alles dies dem Dichter, je nach seiner Art, sehr nützlich sein könne, aber den Kern seiner Kunst, das, was allein sie dazu machen kann, nicht berühre.

Warum werden wir das meinen? Weil wir als Dichtung nur das ansprechen, was, aus dem Urgrund menschlichen Empfindens quellend, erstmalig gesagt wurde, was nur gerade von diesem Dichter und in der von ihm gefundenen Form gesagt werden konnte. Alles andere gehört in die Reihe „gereimter Aufsätze", ist Literatur, die schön und wertvoll sein kann, aber nicht Dichtung ist.

Was wir hier unter Dichtung begreifen, verstehen wir in der Malerei und Plastik unter hoher Kunst, und in diesem Sinne gibt es eben hohe Kunst und andere; aber ob angewandt oder nicht, ob zweckfrei oder nicht, ist keine Unterscheidung;

das bildet nicht die Grenze zwischen hoher Kunst auf der einen und angewandter Kunst, Kunstgewerbe, Kunsthandwerk auf der anderen Seite. Donatellos St. Georg, die Chorfiguren des Naumburger Domes, Schlüters Masken im Hof des Zeughauses sind angewandte Kunst; sicher aber sind sie hohe Kunst, so sicher wie das Bismarck-Denkmal vor dem Reichstagsgebäude oder die Statuen der Siegesallee es nicht sind.

So gesehen ist Kunst nicht lehrbar, und kann man Künstler nicht erziehen. Was kann man nun lehren? Alle technischen Hantierungen, die bei der Hervorbringung eines Kunstwerkes ausgeübt werden müssen, also das Handwerk im engeren Sinne, und noch ein anderes: Vorgedachte Gedanken, vorempfundenes Empfinden in schon geprägter Form ausdrücken. Dies letztere ist bei der Dichtung überflüssig, denn sie ist zweckfrei, antwortet nicht auf schon vorhandene Bedürfnisse des täglichen Lebens.

Wir werden es als ein Geschenk ansehen, wenn ein Dichter uns einen Band Lyrik, ein Drama gibt. Aber wenn es nicht geschieht, geht das Leben auch so seinen Gang; es ist nur ärmer als es im anderen Fall wäre.

Architektur jedoch, und in ihrem Dienst Malerei, Plastik, Kunstgewerbe und Kunsthandwerk, dienen gegebenen Bedürfnissen. Wenn ein Bahnhof, ein Postamt, ein Verwaltungsgebäude nötig sind, müssen sie gebaut werden. Kann es in künstlerisch schöner Form geschehen, gut; ist ein dazu fähiger Baumeister nicht vorhanden, genügt es, daß Zahl, Größe, Anordnung der Räume, den Zweckforderungen entsprechend, unter Dach gebracht werden. Ähnlich verhält es sich mit den Diensten, die Malerei, Plastik, Kunstgewerbe da zu leisten haben, wo sie nicht entbehrt werden können.

Für diese Arbeit nun, die nicht hohe Kunst ist, für die man wohl begabt aber nicht geboren sein muß, lassen sich Hilfskräfte erziehen. Wie nun? Zusammen mit denen, die hohe Kunst machen wollen oder getrennt von ihnen? Und woran erkennt man rechtzeitig, wer zu der einen, wer zu der anderen berufen ist?

Wenn zur Zeit der Renaissance jemand Künstler werden wollte, weil er glaubte, daß dies seine Bestimmung sei, trat er in die Werkstatt eines Künstlers von Ansehen in die Lehre. Was er lernen wollte war, was der Meister konnte. Goldschmiedekunst, Bildhauerei, Gießerei und wohl auch Malerei wurden in einer Werkstatt ausgeübt, je nachdem die Aufträge es verlangten. Die Möglichkeiten

des Lernens waren vielseitig und lagen dicht beieinander. Der Neueingetretene wurde beschäftigt und zur Mitarbeit herangezogen. Kunst war etwas außer ihm Liegendes, das er vor sich sah, dem er zustrebte. Auf jeder Stufe seines vorschreitenden Könnens war er Mitarbeiter am Werk. Je höher er stieg, je ähnlicher wurde er dem Meister, und das war sein Stolz.

Aber bei einem verlief der Weg nicht so gerade. Er war nachdenklicher, sah nicht nur, was der Meister machte, beobachtete anderer Kunst und die Natur ringsum, fühlte ein inneres Widerstreben, wie verlangt zu arbeiten, war weniger verwendbar, weil seine Arbeit der des Meisters nicht glich. Ein solcher wurde dann ein Eigener, einer, der die – von uns aus gesehen – Entwickelung ein Stück vorwärts schob, zu dem wieder andere, ob seines Rufes, in die Lehre traten. Die Kunst, die zuerst außer ihm lag, erlernbar schien, lag zuletzt doch nur in ihm, war nicht erlernbar; er hatte sie nur erst in sich entdecken müssen. Aber freilich, alles was er gelernt hatte an handwerklichen Verrichtungen, war ihm dienlich geworden; damit konnte er nun auch das andere, was er nicht gelernt hatte und was seines Lebens Seligkeit ausmachte, ausdrücken.

Wir sehen: hohe Kunst – wie wir sie begreifen – oder andere unterschieden sich nur durch ihren Gehalt. Es gab keine von vornherein getrennten Wege, die zu der einen oder anderen führten. Nützlich, brauchbar war jeder. Wer kein Eigener wurde, blieb im Banne des anderen, auch wenn er nicht mehr in seinem Dienst stand. Auch wurde niemand deswegen gering geschätzt, denn man wollte in erster Linie das Werk; gleichgültiger war, wer es machte. Dies ist vorgedachte Gedanken, vorempfundenes Empfinden in schon geprägter Form ausdrücken.

Was ist aus diesem klaren Weg künstlerischen Lernens geworden? Eine Lehre bei einem Künstler gibt es nicht mehr. Wir haben Akademien und Kunstgewerbeschulen. Die letzteren setzen die kunsthandwerkliche Lehre für die Aufnahme voraus, die ersteren, die den Weg zur hohen Kunst eröffnen, nicht, sondern ein gewisses Maß zeichnerischen Könnens und das Einjährige. Wer Bildhauer werden will, muß Vorkenntnisse im Modellieren haben; daß er auch nur eine der zum Handwerk gehörenden Techniken ausüben, Metall, Holz oder Stein bearbeiten könne, wird nicht verlangt, auch lehrt die Akademie es nicht.

In der Kunstgewerbeschule begann der Schüler mit dem Kopieren alter Kunst (seit zirka 15 Jahren nicht mehr), Naturstudien in bescheidenem Maße und Hilfs-

wissenschaften, wie Projektion, Perspektive, Stillehre traten hinzu. Die Krönung des Studienganges war eigenes Entwerfen in einem gegebenen Stil der Vergangenheit, meist dem, der gerade Mode war. Jetzt sind die Stile der Vergangenheit ausschließlich in die Stillehre verwiesen, wo sie hingehören, und der Schüler beginnt, unbekümmert seiner mangelnden Vorkenntnisse, mit dem Entwerfen. Alles andere tritt ergänzend hinzu. Dem Naturstudium ist gegen früher ein breiterer Raum gewährt, Werkstätten sind errichtet worden. Die Spannung zwischen Schulausbildung und Praxis ist größer geworden, weil der Schüler vor dem Eindringen der Moderne wegen seiner Schulung in alten Stilen, die in der Praxis auch jetzt noch gefordert werden, verwendbarer war. So versucht die Kunstgewerbeschule, auf dem Handwerk fußend, aber ohne es schon in der gewünschten Ausdehnung heranziehen zu können, durch entschlossene Betonung der Selbständigkeit des Einzelnen, ihn in seiner künstlerischen Ausbildung zum Eigenen vordringen zu lassen.

Die Akademie erobert die hohe Kunst auf dem Weg über die Natur. Sie beginnt mit dem Zeichnen nach Gips, dem sich Zeichnen, dann Malen oder Modellieren nach Köpfen, Akten, Tieren, Stillleben und Landschaft anschließt. Nachdem so vor den Ruhm nicht nur der Schweiß, sondern vor die Kunst die Natur gesetzt ist, bildet den Schluß das selbständige Hervorbringen hoher Kunst unter einem Lehrer als Meisterschüler. Da diese Kunst dann der des Lehrers sehr zu gleichen pflegt, wird sie nirgends als etwas besonderes geachtet.

Was ist nun der Erfolg der einen und der anderen Erziehung? Wenn wir unsere besten Künstler fragen nach ihrem Lehrgang, finden wir welche, die nur auf einer Kunstgewerbeschule, andere, die nur auf einer Akademie, wieder andere, die auf beiden Anstalten waren. Es scheint, daß die, die wirklich zum Künstler bestimmt sind, es mit und trotz allen Schulen werden. Die anderen? Ja, um die handelt es sich. Gibt es einen Grund, von vornherein zu trennen, die einen, nur nach ihrem eigenen, meist unklaren Gefühl, der hohen Kunst und somit der Akademie, die anderen der angewandten Kunst und folglich der Kunstgewerbeschule zuzuweisen? Und entscheiden da nicht häufig rein äußere Zufälle, Beziehungen, Vermögen?

Die Schule könnte, müßte die gleiche sein, trotzdem die Wege auseinandergehen; und zu fordern wäre für die Bildhauer unter allen Umständen, daß sie

wenigstens eine Technik beherrschten, Metall, Stein oder Holz bearbeiten könnten. Auch für die Maler wäre eine handwerkliche Vorbildung Bedingung. Aber die Lehre müßte anders sein. Man kann eine Technik natürlich nicht vom Zusehen lernen und von Erklärungen, wie es gemacht wird; man lernt sie durch Übung, lange fortgesetzte Übung. Aber 3—4 Jahre Lehrzeit zu fordern für das Wenige, was man jetzt in einer Lehre lernen kann, ist Wichtigtuerei und Anmaßung; und da man für die Künstler eine Allgemeinbildung bis zum 16. oder 18. Jahre aus mancherlei Gründen wünschen möchte, darf die Lehre nicht mehr Zeit von ihnen verlangen, als die Bewältigung des gebotenen Lehrstoffes bei rationellem Vorgehen wirklich erfordert.

Wie nun beginnen? Rufen wir zunächst in Erinnerung, daß es Werke alter Kunst gibt, die gut, die hohe Kunst sind, und die von einer Richtigkeit der Zeichnung im Sinne Menzelscher Naturstudien weit abstehen; daß es ferner Kunstwerke der Vergangenheit gibt, die an organischer, anatomischer Richtigkeit der Zeichnung unübertrefflich und gleichfalls hohe Kunst sind, und daß es endlich Werke gibt, die an Richtigkeit und Treue im naturalistischen Sinne allen Ansprüchen gerecht werden und doch keine Kunst sind. Das Gleiche wie von der Zeichnung gilt von der Farbe oder, in der Plastik, von der Form. Somit ist also das, was Kunst ist, unabhängig von der objektiven, organischen, anatomischen Richtigkeit. Unbeholfenheit, Fehlerhaftigkeit — im wissenschaftlichen Sinne — schließen die Kunst nicht aus, können untrennbare Bestandteile von ihr sein. Folglich ist es auch nicht nötig, daß jemand, ehe er Kunst hervorbringen kann, in langen Jahren ausschließlich nach der Natur arbeiten muß, unterstützt durch alle Hilfswissenschaften, bis er sie in objektiver Treue wiedergeben kann. Ja, es kann sein, daß er dadurch von dem, was ihm auszudrücken möglich oder wichtig war, weit abgedrängt wurde.

Wenn Kinder in den Klassen, wie sie von Prof. Čizek in Wien und seitdem auch in einzelnen Schulen in Deutschland, u. a. in Magdeburg, eingerichtet wurden, zu zeichnen beginnen, so tun sie es in kindlich erzählender, aufzählender Weise; sie erzählen, was sie wissen und beobachtet haben, ein jedes aus dem Stoffkreis, der ihm naheliegt, mit den engumgrenzten Ausdrucksmitteln, die ihnen zu Gebote stehen. Nun ist das natürlich nicht Kunst, was die Kinder da machen, aber es ist künstlerisches Tun, und es ist überraschend — nicht, wie richtig die

Begabten von ihnen zeichnen, das ist belanglos – aber wie selbstverständlich sie die Verteilung des Dargestellten im Raume zu einem rhythmischen Gefüge zwingen. Wenn wir denken, daß die Kinder ganz frei das machen dürfen, was sie wollen, daß sie, was sie nicht wissen, von neuem beobachten – so das Pferd oder den Hund auf der Straße, oder wie die Elektrische um die Ecke fährt – so müssen wir zugeben, daß ihr Arbeiten auf der Linie liegt, die zur Kunst führt. Und alle Verschiedenheiten des Schaffens und der Begabung deuten sich an. Da sind einige, die nur fabulieren, die von Ereignissen und Landschaften erzählen, die sie nie sahen, aber durch Gesehenes oder daraus Zusammengesetztes ausdrücken, über einen erstaunlichen Reichtum des Gegenständlichen der Schöpfung verfügend; da sind andere, die getreu Beobachtetes erzählen; die Schreinerwerkstatt des Vaters, das Getriebe auf der Weihnachtsmesse; wieder andere, die Blumen, nach der Erinnerung umgeformt, zusammenfügen zu Füllungen der Fläche, andere, die es vorziehen, Blumen, ein paar Tauben, die im Raume sind, gewissenhaft abzuzeichnen, mit objektiver Treue. Einige mögen von solchen Dingen nichts wissen; sie bauen sich Kästchen aus Pappe und schmücken sie mit ornamentalen Gebilden aus ausgeschnittenem Buntpapier, oder sie bauen Häuser und Gerät und setzen Mensch und Tier hinzu; manche modellieren auch, nicht in Reliefansichten, sondern in dreidimensionaler Wiedergabe des im Raum Erfaßten. Und hier und da ist einer darunter, der nur mit Formen arbeitet, die rein seiner Phantasie entquellen, für deren Ursprung wir äußere Anhaltspunkte nicht erblicken können. Aber auch solche gibt es, die trotz aller Ermahnung, nur zu zeichnen, was sie selbst erdacht oder beobachtet hätten und gestalten könnten, wiederholen, was sie in Familienzeitschriften oder sonstwo gesehen haben, und das mitunter mit verblüffender Geschicklichkeit. (Abb. 8–22.)

Wie beginnen mit denen, die glauben, Künstler werden zu müssen? Wie es eben geschildert wurde; mit künstlerischem Tun, so wie ein Dichter eben mit dem Dichten beginnt; nicht erst das Naturstudium dazwischenstellen. Die Natur ist seit Anbeginn als gleich zu betrachten; wie sie sich in der Kunst darstellt, ist tausendfach gewandelt im Laufe der Zeit; denn nicht um die Natur handelt es sich in der Kunst, sondern um das, was der Mensch von seinem Verhältnis zu ihr aussagt.

Mit einer Klasse müssen wir beginnen, die alle aufnimmt, in der alles getrieben wird, in der jeder seiner Neigung nachgehen, alles beobachten, alle Möglichkeiten

ersehen, sich selbst erforschen und ausdrücken kann; mit dem, was er am innigsten wünscht, was ihn am meisten lockt, muß er anfangen, und muß vieles versuchen dürfen, und niemand möge man quälen mit dem, was ihm, mitunter nur zunächst, widerstrebt. Es gibt Schüler, denen das Kunstgewerbe, das Ornamentale, gar nicht liegt. Möglich, daß es ihnen gleichwohl nützlich wäre; aber es ist sicher zwecklos, sie zuerst dazu zwingen zu wollen. Das Einsehen kommt, und dann auch der Wille, das vorerst Abgestoßene wieder an sich zu ziehen. Aber die Ansicht ist falsch, daß nun jeder, der Maler werden, nur hohe Kunst machen wollte, und es nicht erreichte, im Kunstgewerbe ein brauchbarer Mensch geworden wäre. So ist es nicht, daß ein verpfuschter Maler immer noch ein guter Künstler auf dem Gebiet angewandter Kunst sein könnte. Auch dazu muß man besonders begabt sein, wenn die Begabung auch anderer Färbung ist; aber sie ist nicht nur Unterstufe der anderen.

Das Arbeiten in diesen Klassen, das mindestens die Hälfte der wöchentlichen Stundenzahl in Anspruch nehmen soll, wird unterstützt durch Unterricht in den Hilfsfächern: reines Freihandzeichnen*, Akt und Anatomie, Projektion und Perspektive, Stillehre. Auch hier sei der Unterricht individuell abgemessen. Nicht alle brauchen das Gleiche zu gleicher Zeit und in gleichen Mengen; doch darf dem teilweisen Widerstreben gegen einzelne dieser Fächer auch nicht mehr als nötig nachgegeben werden. Wichtig ist, daß die Studien nicht von anderem Geist geleitet werden, als die Arbeiten, daß sie nicht objektiv, gewissermaßen wissenschaftlich dirigiert werden, sondern künstlerisch. Bei alten Meistern stimmen Naturstudien und Arbeiten immer überein, sind sie aus einem Geist geboren. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen Naturstudium und Arbeit.

Von dieser Klasse, ich nenne sie Klasse für allgemein künstlerische Vorbildung, zweigen dann spezialisiertere Klassen für die verschiedenen Fächer ab. Die Werkstätten der Schule für Metall, Stein und Holzbearbeitung, für Keramik, die Buchbinderei, die Werkstatt für Kupferdruck, Steindruck, Buchdruck, stehen natürlich auch den Versuchen der allgemeinen Klasse zur Verfügung, ebenso denen anderer als der speziellen Fachklassen. Nur kein ängstliches Abgrenzen der Gebiete, der Zuständigkeiten. Es schadet nicht, wenn in vielen Klassen zum Teil das Gleiche gemacht wird.

* Hierüber habe ich mich in dem Aufsatz: „Der Unterricht im Zeichnen auf den Schulen" im Werkbund-Jahrbuch 1912 geäußert.

Dann ist ein Weiteres wichtig: daß allmonatlich für die verschiedenen Klassen Wettbewerbs-Aufgaben gestellt werden, die von den Lehrern beurteilt und öffentlich besprochen werden. Sie geben jedem Einzelnen Gelegenheit ohne Korrektur zu arbeiten, das Urteil über seine und anderer Arbeiten nachzuprüfen, Einblick in das Arbeiten der anderen Klassen zu gewinnen, sich an dem zu versuchen, was ihm reizvoll scheint. Auch für die Lehrer sind diese Wettbewerbe wegen des Einblicks in die Gesamtleistungen der Schule, in die besonderen Neigungen der Schüler, wichtig.

Bei einem solchen Aufbau des Unterrichts lassen sich Spezialklassen nach Bedürfnis vermehren, wird jeder Einzelne sich zwanglos nach seiner Bestimmung entwickeln können, werden sich die Wege von selbst trennen, werden die zur hohen Kunst Strebenden das Kunstgewerbe nicht als Vorstufe durchlaufen müssen, aber von ihm aufnehmen, was ihnen nützlich ist, in steter Fühlung mit ihm bleiben und sich ihm ganz zuwenden, wenn ihre Begabung dafür ausreicht, sie aber nicht weiterträgt. Denn es ist natürlich ein Unterschied zwischen hoher Kunst und anderer. Rembrandts Bilder, Radierungen, Zeichnungen sind etwas unvergleichlich Höheres und Wertvolleres, als die schönsten kunstgewerblichen Gegenstände aus gleicher Zeit.

In diesen Zusammenhang eingegliedert gehört auch die Architektur. Ihre Loslösung von Malerei, Plastik, Kunsthandwerk ist nachteilig für sie und die anderen Künste. Der Architekt – Baukünstler – soll die enge Verbindung mit den Künsten, die er in seinen Dienst zu stellen hat, die Anregungen, Befruchtungen, die er von ihnen empfängt, nicht entbehren. Die angewandten Künste sollen den allgemeinen Rahmen, der sie umfängt, ihnen Ort und Wirkung zuweist, nicht missen, sich bewußt bleiben, daß sie nicht für sich selbst, sondern nur im Zusammenklang mit der äußeren oder inneren Raumeinkleidung ihre sinnvollste Schönheit entfalten können, jedoch ohne daß sie dadurch zu leer dekorativem Schmuck herabgewürdigt zu werden brauchen. Die künstlerische Einheitsschule kann solche Verbindung herstellen, alle Teile zum Ganzen fügen. Nur dies soll man nicht glauben, daß die Malerei und die Plastik als Selbstzweck keine Berechtigung hätten. Ihre im Laufe der Jahrhunderte erfolgte Verselbständigung, ihr Entstehen, auch ohne daß dabei an den architektonischen Rahmen gedacht wird, ist nicht aufzuheben, wäre ein unersetzlicher Verlust. Es gibt nun einmal Künstler,

denen Farbe, Linie, Form das Mittel zum Selbstausdruck ist, wie dem Dichter das Wort. Die Eingliederung, besser, die besondere Betonung und Hervorhebung solcher Werke, wird dem guten Baukünstler eine besondere Lockung sein.

Wir schätzen am höchsten in der Kunst das Nichterlernbare, Einmalige, Originale, und höher als das einzelne Werk den Geist, der es hervorgebracht hat, der hinter allen seinen Äußerungen steht. In diesem Sinne Künstler zu werden, wie man Dichter wird, ist nur wenigen bestimmt. Aber für sie, die die Kunst in sich tragen, gibt es keine Spezialschule, nur eine Bildungsstätte mit allen Möglichkeiten, in der sie sich frei entwickeln können, in der sie nichts anderes lernen sollen als das technische Rüstzeug, das sie nötig haben, das sie aber nur verwenden sollen für ihre eigene Sprache. Ob diese Bildungsstätte, die am besten einfach „Kunstschule" hieße, durch Erweiterung der Kunstgewerbeschulen oder der Akademien gewonnen wird, ist gleichgültig. Jetzt sind beide Arten von Schulen unvollkommen, die ersteren aber für den Ausbau geeigneter, auch nach unten.

Die Basis handwerklichen Könnens, auf der sie ruhen, müßte verbreitert werden. Diejenigen Schüler, und ihrer sind viele, die ohne besondere Begabung der Erfindung, und ohne eigentlich künstlerischen Ehrgeiz, aber mit großer, nachempfindender Liebe zum Werk, zum Material, aus dem es wird, zur Technik, die es erstehen läßt, auf der Schule eine Vervollkommnung der gerade ihnen gegebenen Möglichkeiten suchen, müssen sie finden können. Denn diese Schüler sind wichtig; sie sind, was das Handwerk so nötig hat, brauchbare Werkstattsgehilfen, die Regeneration des Handwerks, nach der wir so dringend verlangen. Die Werkstätten der Schulen haben hier ihren besonderen Nutzen zu beweisen. Diese Schüler müssen beschäftigt werden, wie sie in der Werkstatt auch beschäftigt würden, aber in einer viel rationelleren Art der Ausbildung. Die Schule wird dafür praktischer Aufgaben (Aufträge), die ihr kurzsichtige Konkurrenzfurcht noch immer vorenthält, nicht entbehren können. Nicht aber kann sie jeden einzelnen Schüler unter allen Umständen zwingen, ein Werk ganz auszuführen oder fertig zu machen. Das erfordert häufig lange Arbeit, die der eigentlichen Ausbildung nicht nützt. Und die Schüler sind meistens aus materiellen Gründen gezwungen, mit der Zeit, die sie dem Studium auf der Schule widmen können, sparsam zu sein.

Noch ein Wort sei gesagt über die Lehrer. Es ist keine für die Schulen vorteilhafte Einrichtung, Lehrer lebenslänglich anzustellen, um so weniger, als von einer

rechtzeitigen Pensionierung aus Sparsamkeitsrücksichten nie Gebrauch gemacht wird. Die Schüler, d. h. die Generation, die die Zukunft in sich trägt, müssen darunter leiden, daß ein unfähig gewordener, ermatteter Lehrer nicht entfernt werden kann. Eine Anstellung auf 5 Jahre, die verlängert werden kann, bei entsprechend höherer Besoldung, wäre richtiger. Es kann jemand ein sehr guter Lehrer sein, aber er braucht es nicht immer zu sein. Hat er sich mitgeteilt und ausgegeben, fühlt er, daß er sich nicht mehr steigern, seine Kraft des Eindringens nicht mehr erhöhen kann, daß nun die Wiederholung beginnt, dann kann er den Wunsch haben, nicht mehr zu lehren und ganz zu seiner eigenen Tätigkeit, die ja nie aufhören darf, denn sie ist sein Jungbrunnen, zurückzukehren. Und es ist eine sehr anständige, von Verantwortungsgefühl getragene Gesinnung, die sich darin ausspricht.

Lehrer für eine solche Klasse zu finden, wie sie als erste geschildert wurde, ist nicht leicht, aber auch nicht unmöglich. Es können ev. auch zwei sein, die sich in die Arbeit und Schüler teilen, aber es ist nicht richtig, die Klasse nach Berufen zu teilen. Ist die Schülerzahl groß, können Parallelklassen errichtet werden, wie überhaupt Doppelbesetzung viel Gutes hat.

Noch ein letztes Wort zur Charakteristik des Lehrers. Ein guter Lehrer klagt nie über sein Schülermaterial, daß die Leute nichts könnten, daß man mit ihnen nichts anfangen könne; er kann eben immer etwas mit ihnen anfangen, denn er will nichts in sie hineinzwingen, sondern aus ihnen herauslocken. Ein guter Lehrer ist der, aus dessen Klasse Arbeiten hervorgehen, die er selbst so nicht machen könnte.

Eisengußplakette

Abb. 2

Die Elemente der Plastik.

Für das wahrhaft schöpferische Genie ist das wirkliche Leben, in dessen Mitte es sich findet, nur ein Zufall unter den möglichen Formen des Lebens überhaupt, die es in einer Art innerer Vision ergreift. Guyau

Es ist die menschliche Gestalt, durch deren Wiedergabe der Bildhauer aussagt, was er zu sagen hat. In der ewig wandelbaren Art, wie er sie sieht, offenbart sich im Ablauf des Kunstschaffens von Anbeginn bis jetzt der immer gewandelte innere Mensch, der Geist bestimmter Zeiten. Da die Formen der Natur – gegenüber dem Wandelbaren ihrer künstlerischen Erfassung – als das immer Gleichbleibende zu setzen sind, müssen die Möglichkeiten verschiedener Darstellung auf unbewußter oder bewußter Umformung der Natur beruhen. Rein äußerlich zeigt sich der Akt der Umformung in einem Wechsel gegenseitiger Bedingtheit der drei Elemente plastischer Gestaltung: der Komposition, der Proportion, der Behandlung der Oberfläche.

Komposition will heißen: die gewählte Stellung, die Anordnung der Glieder, die körperliche Geste, die Verteilung der Massen, ihr Abwägen gegeneinander.

Es erweist sich, daß bestimmte körperliche Stellungen einzelnen Künstlern oder ganzen Zeiten eigentümlich, anderen fremd sind. Die ägyptische Plastik will und kennt keine Figur mit Spiel- und Standbein, auch keine liegende, außer bei einigen Reliefdarstellungen Besiegter. Die griechische erreicht auf langem Weg über den Apoll von Tenea mit dem leicht vorgeschobenen linken Bein und den gelockerten Armen erst mit dem Doryphoros des Polyklet die volle Herrschaft über die Bewegung aller Glieder, die schon in dem Diskuswerfer des Myron erstmalig aufleuchtet. Es ist vom Standpunkt rein statuarischer Kunst aus nicht paradox zu sagen: Der Verfall der plastischen Kunst beginnt in dem Augenblick, da es den Griechen gelingt, eine Figur auf Spiel- und Standbein zu stellen und damit den Weg zur Darstellung jeder körperlichen Bewegung freizumachen. Heute ist die ganze Reihe aller Bewegungen unser Eigen, und unser Wille bestimmt über sie.

Die Proportion bedeutet: die Längen- und Stärkenverhältnisse der Glieder zueinander, den dadurch in erster Linie bedingten Ausdruck reiner Körperlichkeit als schlank, gedrungen, steif, biegsam, schwächlich, mächtig, übermenschlich. Als bezeichnendes Beispiel für die Ausdrucksfähigkeit der Proportion verweise ich auf einen Vergleich des Apoll von Tenea, Abb. 23, mit der danebenstehenden

archaischen Jünglingsstatue in der Glyptothek zu München, Abb. 24. Hier ist die Komposition bei beiden Figuren gleich, sie gehören demselben Typ an, für den kunsthistorisch der Apoll von Tenea als Bezeichnung gilt. Die archaische Statue, bei der die Arme ein wenig mehr gehoben sind als beim Apoll, ist jünger als dieser; in der anatomisch-organischen Durchbildung stellt sie einen Fortschritt dar, der damals sehr viel bedeutet haben mag, für unseren Abstand aber belanglos erscheint. Was zwingend in die Augen fällt, ist der ganz verschiedene rein körperliche und damit doch auf das Seelische überspielende Ausdruck beider Figuren. Der Apoll ist ein schlanker, zarter, allein durch seine Körperlichkeit fast spirituell wirkender Jüngling, der andere eine heroische, alle damit zusammenhängenden Empfindungen wachrufende Gestalt. So viel Ausdrucksvermögen haben reine Proportionsänderungen, Zusammendrängung der Masse, andere Linienführung der Schultern, des Beckens.

Die Behandlung der Oberfläche meint: ob eine Figur reich detailliert oder vereinfacht gegeben wird; ob die Oberfläche durch die Art der Technik rauh oder glatt wirkt, ob die Form scharf, hart, luftleer oder weich, atmosphärisch umhüllt, verschleiert, illusionserregend erscheint, ob die dem Körper aufgelegte Muskulatur, z. B. die dem Brustkorb, der Rückenwölbung aufgelegte, ein starkes oder ein schwaches Relief zeigt, usw.

Gegenüberstellungen, die das beleuchten, sind: die vereinfachte Formengebung im Apoll von Tenea – die reich detaillierte im Laokoon; die fast stählern straffe Formensprache der Ägineten – die weich verklingende im Hermes des Praxiteles; das flache Oberflächen-Relief im Muskelspiel des borghesischen Fechters – das ungemein starke in den Figuren des pergamenischen Altars. (Abb. 23–29.)

Es handelt sich hier nicht darum, welche Bedingtheiten in der Entwickelung gerade solche Wirkungen hervorgebracht haben, sondern darum, daß sie da sind und nach dem Willen des Künstlers neue Verbindungen eingehen können.

Diese drei Elemente: Komposition, Proportion, Behandlung der Oberfläche, sind die Ausdrucksmittel der künstlerischen Anschauung. Die an ein Kunstwerk in erster Linie zu richtende Forderung ist nun nicht die der organischen, anatomischen Richtigkeit, gleichviel, ob bestimmte Zeiten diese wollten, sondern die der Harmonie, der Gesetzmäßigkeit innerhalb jener Elemente, und zwar der nicht nachmeßbaren, sondern nur fühlbaren Harmonie, die aber im Kunstwerk stark zur Ausstrahlung

kommt. Wie wir in der Natur jeden Menschen als ein Gesetzmäßiges, als eine Einheit empfinden, wie der einzelne Mensch in Körperformen, Proportion, Gesichtsausdruck, Gang, Bewegungen, Sprache der Hände, seiner Art sich zu geben, von uns als harmonisch empfunden wird, d. h. wie man nicht auf die Idee kommt, irgend etwas an ihm könnte anders sein und auch noch oder besser passen – in eben diesem Sinne muß ein Kunstwerk von uns als harmonisch, als gesetzmäßig, als Einheit empfunden werden.

Das Kunstwerk steht dem Naturwerk als ein Neues, ein Anderes, ein Selbständiges gegenüber, innerlich so gesetzmäßig gewachsen als das Naturwerk selbst; aber diese Gesetzmäßigkeit ist, da das Kunstwerk keine Kopie des Naturobjektes ist – denn das hat mit Kunst nichts zu tun –, „nicht am Naturobjekt direkt abzulesen", die Gesetzmäßigkeit ist eben die Neuschöpfung, die künstlerische Tat.

Das dem Bildhauer dafür zur Verfügung stehende Mittel ist die Mischung jener drei Elemente: Komposition, Proportion, Behandlung der Oberfläche.

Ich meine mit Mischung, daß nach dem Gefühl des Künstlers mit einer bestimmten Stellung nur bestimmte Proportionen und eine bestimmte Behandlung der Oberfläche vereinbar sind, daß in jedem Kunstwerk sich diese drei Elemente gegenseitig bedingen.

Die durch die tausendfach verschiedene aber jeweilig als unabänderlich gefundene Mischung dieser drei Elemente erzielte Gesetzmäßigkeit und Harmonie kann nun auch bei solchen Kunstwerken angetroffen werden, die wir nicht als bedeutend ansprechen würden. Man findet sie bei vielen Arbeiten, gegen die man nichts sagen kann, die einem einwandfrei harmonisch erscheinen, und die doch einer starken Wirkung durchaus entbehren.

Wie in der Natur uns jeder Mensch absolut gesetzmäßig erscheint und doch nur selten jemand auf uns den Eindruck der großen Persönlichkeit macht, deren beherrschender Wirkung sich niemand entziehen kann und auf die er durch Bewunderung oder Haß zu antworten gezwungen ist, so erscheint auch unter den immerhin gesetzmäßig und harmonisch wirkenden Kunstwerken nur selten eines von jener zwingenden Macht und Größe, die als Analogon zur großen Persönlichkeit bezeichnet werden könnte.

Die große Persönlichkeit wirkt durch ihre geistigen Qualitäten, die immer mit den körperlichen Eigenschaften zu einem unteilbaren Ganzen verbunden sind, das

wir als gesetzmäßig, als Einheit empfinden.— Wer könnte sich Goethe, Napoleon, Bismarck oder vielmehr ihr Geistiges in einem anderen Körper denken, in anders geformten Köpfen?

Die geistigen Qualitäten sind die Werkzeuge des Willens, des dunkel glühenden, erst mit dem Tode oder dem vorzeitigen Zusammenbruch der körperlichen und geistigen Kräfte verlöschenden Willens: zur Macht, zur Tat. Die große Persönlichkeit ist Wille, ganz Wille, und ihre geistigen Eigenschaften sind nicht so sehr außergewöhnliche Fähigkeiten auf vielen Gebieten, als außergewöhnliche Instinkte; ihre Kraft ist nicht so sehr die Schärfe der Erkenntnis, als die Macht der Intuition, die die Erkenntnis erst zur Begründung heranzieht. An positivem Wissen auf einzelnen Gebieten kann die große Persönlichkeit von vielen übertroffen werden, die nicht einen Bruchteil ihrer zwingenden Größe zu besitzen brauchen. — Die große Persönlichkeit wirkt durch ihre geistigen Eigenschaften, die sich durch Worte, Werke, Taten offenbaren, an denen wir die Größe, die Ungewöhnlichkeit ihres Urhebers ablesen.

Das plastische Kunstwerk wirkt durch einen Zusammenklang von Formen, die etwas darstellen, und was wir darin erblicken, ist nicht das Dargestellte, sondern das, was dahinter steht, die künstlerische Zeugungskraft, die Macht, die Größe der künstlerischen Anschauung, die sich durch das Werk offenbart. Auf einzelnen Gebieten darstellerischen Könnens kann der großer künstlerischer Anschauung Fähige von vielen übertroffen werden, aber sie brauchen nicht einen Bruchteil seiner zwingenden Macht zu besitzen. Warum ein Mensch mit solcher Macht der inneren künstlerischen Anschauung geboren wird, woher er sie hat, warum sie dem anderen versagt ist, das zu ergründen ist uns verschlossen, auch wenn wir alle Einflüsse bis in die kleinsten Verzweigungen hinein aufdecken könnten: Aber diese künstlerische Anschauung ist es, die als Generator des Werkes anzusehen ist, und die allein dem Kunstwerk jene immanente, wissenschaftlicher Erkenntnis verschlossene und doch deutlich fühlbare Größe und Gesetzmäßigkeit verleihen kann, nach der wir den Kunstwerken ihren Rang zuerkennen.

Die richtige Wertung der Kunstwerke, die Zuerkennung jener immanenten Größe, erfolgt häufig erst durch eine spätere Generation, aber letzten Endes ist sie allein für die Beurteilung entscheidend. Sie, die immanente Größe, ist es, die Werke, die durch Jahrhunderte getrennt sind, nebeneinanderstellt und verbindet und Werke gleichzeitiger Künstler unüberbrückbar voneinander scheidet.

Ist die künstlerische Anschauung – die innere Vision des Künstlers – der Generator des Werkes, ist sie die geheimnisvolle Kraft, die den entstehenden Kunstwerken ihre Gestalt diktiert, so ist doch der Künstler mit seiner Anschauung verwoben mit der seiner Zeit. Seine Anschauung ist nur bis zu einem Teil sein alleiniges Eigentum; den anderen Teil empfängt er von seiner Zeit, und wir bemessen nun die schöpferische Kraft, die wir einem Künstler zuerkennen, nach diesem Anteilverhältnis zu seiner Zeit, ob er ganz von ihr getragen wird, mit ihr entstanden ist und mit ihr verschwindet, oder ob er aus ihr herausragt, sie umformen hilft, ihr seinen Stempel aufdrückt, ihr gegenüber seine Unabhängigkeit wahrt.

Wie nun die Sprache bis zu einem gewissen Grade die Gedanken macht, wie man dadurch, daß man seine Muttersprache erlernt, schon in seiner ganzen Denk- und Anschauungsart bestimmt wird, und wie man, wenn man zu der Fähigkeit eigenen selbständigen Denkens gelangt, die Sprache häufig eher als Hindernis denn als Hilfe empfindet und gezwungen ist, sich erst wieder seine eigenen Mittel, sprachlichen Mittel für den Ausdruck eigenen Denkens zu schaffen, so ist auch in der Kunst die Übernahme der Ausdrucksmittel, der Sprache eines Künstlers, bis zu einem gewissen Grade die Übernahme seines Denkens, d. h. seiner künstlerischen Anschauung. So erklärt es sich, daß in Zeiten, die überhaupt über eine einheitliche, allen gemeinsame Weltanschauung verfügen, schon an sich eine größere Einheit im künstlerischen Ausdruck gefunden wird; es ist durchaus verständlich, daß in solchen Zeitabschnitten die von einem Genie, seiner, mit seiner Zeit verwobenen, künstlerischen Anschauung gemäß, geprägten Ausdrucksmittel, d. h. die ihm besondere Mischung jener drei Elemente: Behandlung der Oberfläche, Proportion, Komposition, von anderen, minder starken Begabungen durchaus verstanden, übernommen und weitergegeben werden können, so daß eine verhältnismäßig schwache Begabung solch einer Zeit Werke schaffen kann, die einer stärkeren Begabung einer anderen, die einer einheitlichen Anschauung entbehrt und den Anschluß an die einzelne starke künstlerische Persönlichkeit verwirft, zu schaffen unmöglich sind.

Wird nun die Kunst in den Dienst des Lebens gestellt, d. h. liegt eine umfassende Aufgabe vor, so ist es eine selbstverständliche Forderung, daß der starke und geniale Meister, dem die gesamte Arbeit übertragen wird, sich nach Hilfskräften umsehen muß, die imstande sind, seine Sprache zu übernehmen. So werden z. B. dem Phidias die Parthenon-Skulpturen zugeschrieben, obwohl wir genau wissen, daß

er nicht die ganze Arbeit allein vollbracht haben kann, und obwohl die einzelnen Arbeiten Verschiedenheiten aufweisen, die deutlich ihren verschiedenen Ursprung verraten. Aber die Mitarbeiter, die er hatte, standen unter seinem Bann, bedienten sich seiner Sprache, seiner Ausdrucksmittel, wodurch ihre Arbeiten derselben künstlerischen Anschauung entsprungen zu sein scheinen, und die so erreichte einheitliche Wirkung der gesamten Parthenon-Skulpturen wird in uns nicht zum mindesten das Gefühl auslösen, hier lebte ein genialer Meister, und die anderen mit ihm lebenden, arbeitenden und unter seinem Bann stehenden Bildhauer gelten uns nichts, da sie ja schwächer als Phidias, Nachahmer von ihm und infolgedessen gänzlich unselbständige Künstler waren.

Jener Begriff der Selbständigkeit, des Individuellen, wie er sich für die Beurteilung der Kunstwerke ausgebildet hat, ist für Epochen mit einheitlicher Weltanschauung nicht anwendbar, und ist auch nicht anwendbar auf Plastik, die in den Dienst des Lebens gestellt und von verschiedenen Künstlern für denselben Zweck, etwa denselben Tempel, dieselbe Kathedrale, gearbeitet ist.

Heute ist das Unterscheidende unter den Künstlern stärker als das Gemeinsame, steht wenigstens im Vordergrund der Schätzung. Heute ist die Übernahme der Sprache eines anderen und somit seiner künstlerischen Anschauung etwas, was uns als schwach erscheint. Wir machen z. B. einen großen Unterschied zwischen einer Plastik Hildebrands und einer Plastik anderer Münchener Künstler, die unter seinem Einfluß stehen, seine Formensprache und damit seine künstlerische Anschauung übernehmen oder auch aus verwandter künstlerischer Anschauung seine Mittel anwenden. Die Ausstellung in München 1908 hat uns Gelegenheit gegeben, solche Arbeiten zu sehen. Wir haben die Empfindung einer guten Kunst aus zweiter Hand dabei nicht los werden können.

Seit dem Ausgang des Mittelalters ist jene Zeit der Gemeinsamkeit künstlerischer Anschauung vorbei; es fällt dieser Zeitpunkt zusammen mit der Bewußtwerdung des Individuums überhaupt. Die Renaissance ist es gewesen, die zum ersten Male im Menschen das einzelne Individuum, das als solches seinen besonderen Wert gegenüber jedem anderen Individuum hat, entdecken ließ (Jakob Burckhardt) und diese individuelle Wertung nun natürlich auch auf den Künstler und sein Werk übertrug. Seitdem, möchte ich sagen, gibt es eine im strengsten Sinne individualistische und auch nur so gewertete Kunst.

Die Vision des Künstlers, die Größe seiner Anschauung, offenbart sich durch sein Werk, durch die ihm eigene Gesetzmäßigkeit in der Bindung der drei Elemente: Komposition, Proportion, Behandlung der Oberfläche. Darin offenbart sich auch sein Verhältnis zur Natur.

Die lebende Form, die der Künstler vor sich sieht, ist nichts als ein Zufall unter den möglichen Formen der Natur überhaupt.

Jedoch die Macht, die das Naturobjekt, bei der Darstellung des menschlichen Körpers also der lebende nackte Mensch, durch seine Form auf den Künstler ausübt, ist eine außerordentlich starke. Wir haben Hunderte von Zeugnissen dafür, wie immer wieder der Künstler versucht hat, Herr über die Form zu werden, der Natur gegenüber selbständig zu bleiben.

Ist das, was der Künstler erzeugt, nun die Verwirklichung seiner inneren Anschauung, deren Ursprung als Geheimnis von uns angesehen werden muß, und die natürlich unabhängig ist von dem jeweilig ihm für seine Arbeiten zur Verfügung stehenden Modell, so findet doch ein steter Kampf statt zwischen der Macht, die das Naturobjekt über den Künstler besitzt, und seiner inneren Anschauung. Es hängt natürlich von dieser inneren künstlerischen Anschauung ab, wie weit von vornherein der Künstler sich der Natur nähern, d. h. naturalistischer werden, oder wie weit er abstraktere Gebilde schaffen will und somit der Natur ferner bleiben muß. Immer aber gibt es einen Punkt zwischen künstlerischer Anschauung und Natur, wo diese beiden sich berühren, nur daß dieser Punkt näher dem Abstrakten oder näher der Natur liegen wird, und es ist die Aufgabe des Künstlers, den Punkt zu treffen, an dem für ihn sich beide Kräfte, die Treue gegen die Natur und Treue gegen seine innere Anschauung, die Wage halten. Wenn ihm das gelingt, dann wird die Wahrhaftigkeit, die dadurch erreicht wird, unbedingt in dem Kunstwerk zum Ausdruck gelangen und auf den Beschauer überwirken.

Für die Beurteilung der Arbeiten von unserer Seite aber ist es wichtig, dem jeweiligen künstlerischen Wollen, dessen Ausdruck mehr oder minder abstrakt, mehr oder minder weit von Richtigkeit, Körperlichkeit und Schönheit im klassischen Sinne entfernt sein kann, nachzugehen und nicht die Werke einfach mit dem Maßstab der Naturtreue zu messen. Es bleibt Alois Riegls und Wilhelm Worringers Verdienst, die Verschiedenartigkeit künstlerischen Wollens überzeugend zur Darstellung gebracht zu haben.

Was aber jene vorher erwähnte innere Größe anlangt, die das Kunstwerk ausstrahlt und die das letzte Kriterium seiner Beurteilung ist, so kann sie natürlich nur von dem empfunden werden, der das Organ dafür besitzt.

Die Elemente der Plastik sind die variierbaren Teile, die in des Künstlers Hand gegeben sind, und die durch das geistige Band, seine Anschauung, sich zusammen fügen können zu immer neuen Möglichkeiten plastischer Offenbarung, zu dem Schönsten, Ausdrucksstärksten und Gewaltigsten, das unsere Seele in Schwingung versetzen kann.

Die Elemente können wir betrachten und auch das Gesetz, das sie bilden, wenn wir das abgeschlossene Werk vor uns haben, aber keine Möglichkeit ist uns gegeben, einen Blick nach vorn zu richten, vorher zu sehen, was kommen wird. Was kommen wird – das steht beim Künstler, und nur die Bereitschaft wird von uns erwartet, die Aufnahmefähigkeit, damit die Fälle seltener werden, daß ein Künstler zu uns spricht mit starkem, fremdem Klang und wir diesen Klang nicht hören, und seine Werke unter uns stehen und wir diese Werke nicht sehen.

Bronzegußmedaille, (Vorderseite).
Jahresgabe des Künstlervereins „Börde", Magdeburg — Abb. 3

Hildebrands „Problem der Form" und Rodin.

Gibt es ein Grundgesetz plastischer Gestaltung, das jeder plastischen Arbeit, sofern sie Anspruch darauf erheben will, Kunst zu sein, zugrunde liegen muß? Hildebrand sagt ja. Er gibt diesem Gesetz in seinem Buch, im Verlauf der nicht immer einfachen Ausführungen, verschiedene Fassungen, die aber immer das Gleiche treffen und an Klarheit über das Gemeinte nichts zu wünschen lassen; z. B. „die Reliefvorstellung in der griechischen Kunst ist das Gefäß, in welches der Künstler die Natur schöpft und faßt; die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke", oder „eine dargestellte Figur soll sich für verschiedene Ansichten als Relief ausdrücken, eine Ansicht aber muß die ganze plastische Natur der Figur als einheitlichen Flächeneindruck zusammenfassen, gleichviel, wieviel Ansichten, die dem Beschauer seinen Standpunkt diktieren, sie hat". Ferner: „die Plastik hat die Aufgabe, die Gesichtsvorstellung zu geben", (d. h. die Ansicht, die bei ruhendem Auge und genügender Abrückung auf einmal überblickbar ist und die ganze gegenständliche Klarheit des Dargestellten enthüllt) „und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen". Die kürzeste und prägnanteste Fassung – wenn man will, der Inhalt des ganzen Buches – soweit es sich um das Gestaltungsgesetz handelt – ist diese: „die plastische Figur soll als ein Flaches wirken, obschon sie kubisch ist". Wo eine Arbeit diesem Gesetz nicht entspricht, hat nach Hildebrand künstlerische Gestaltung noch nicht begonnen. Wenn das zuträfe, hätte man ein sehr einfaches Mittel an der Hand, Kunst von Unkunst zu unterscheiden. Jedoch hier drängt sich eine erste Frage auf: ist es vorstellbar, daß eine plastische Arbeit allen Anforderungen dieses Gesetzes entspricht und doch unkünstlerisch, durchaus unkünstlerisch ist? Sicher, und wir werden mit Beispielen dafür nicht verschont. Doch das würde zunächst noch nichts gegen das Gesetz beweisen. Gibt es nun aber Werke, die zweifelsfrei nach der übereinstimmenden Meinung Urteilsfähiger große Kunst sind und die dem Hildebrandschen Gestaltungsgesetz: Umwandlung des Dreidimensionalen in ein einheitliches Flächenbild, nicht entsprechen? Eben so sicher. Das Werk Auguste Rodins ist zum überwiegenden Teil ein Beleg dafür. Und nun kommt uns die weitere Frage: haben wir es hier wirklich mit einem Grundgesetz

zu tun, gültig und bindend für alles plastische Schaffen, oder nur mit einem Gesetz, mit einer Gestaltungsmöglichkeit neben anderen?

Wohlverstanden, es handelt sich nicht darum, Hildebrand etwas zu nehmen. Sein Buch, das der 46jährige reife Künstler schrieb, der lange über die Dinge gedacht hatte, ehe er schrieb, und der schreiben mußte, weil die Sprache seines Werkes verhallte in einer Umgebung, der die dingliche Wahrheit, die Naturtreue, die „Daseinsform" als Ziel der Plastik galt, sein Buch enthält so viele vergessene und durch ihn wieder erweckte und klar formulierte Wahrheiten, daß das Verdienst des Buches dadurch kaum geschmälert werden kann, wenn auch dieses Gesetz kein ausschließliches ist. Nur wenn es kein solches ist, dann muß auch Verwahrung dagegen eingelegt werden, daß es zu einem solchen erhoben und da für die Beurteilung angewandt wird, wo eben andere Gesetze bestimmend waren.

Hildebrands Ausgangspunkt für alle seine Folgerungen ist nicht so sehr seine Unterscheidung zwischen passivem Sehen und aktivem Wahrnehmen, zwischen optischer oder rezeptiver und künstlerischer oder produktiver Einheit der Erscheinung, so viel Raum er diesen Ausführungen über die doppelte Augenfunktion, die rein spiegelnde Kamera und das wahrnehmende Organ, auch gibt, als vielmehr der Satz: „die Plastik ist unzweifelhaft aus der Zeichnung entstanden, indem diese durch Vertiefung zum Relief führte".

Darnach wäre die Zeichnung eine ursprüngliche Kunst und die Plastik (zunächst Relief und dann allmählich vertieft bis zur Rundplastik) eine abgeleitete. Dies zugegeben, kann die Freiplastik nichts anderes sein, als die Umwandlung des Dreidimensionalen in ein einheitliches Flächenbild, weil sie ihrer Genesis nach die Verkörperlichung des letzteren ist, seine Umwandlung in ein dreidimensionales Gebilde. Aber ist das richtig? Ist die Plastik eine abgeleitete Kunst? Der Nachweis ist nicht erbracht. Riegl* gibt die umgekehrte Erklärung; für ihn ist die Plastik primär und die Umrißlinie das Letzterreichte, eine Abstraktion, die ihm eine größere Tat des menschlichen Geistes erscheint als die plastische Nachbildung der Dinge. Auch nach Hoernes „Urgeschichte der bildenden Kunst" ist „die Plastik nicht nur die absolut ältere, sondern durch alle Zeiten hin primäre Bildkunst". Aber muß eine der Künste aus der anderen abgeleitet sein? Was spricht dagegen, daß sie selbständig nebeneinander entstanden sind? Die zeitliche Folge? Gibt es im

* Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.

Paläolithikum eine rundplastisch-figurale Kunst vor den eingeritzten oder reliefartig behandelten Darstellungen, also vor der Kunst der Zeichnung, so ist doch damit nicht belegt, daß die letztere die gewissermaßen höhere Entwicklungsstufe ist, die notwendigerweise die Rundplastik zur Voraussetzung hatte.

Für ein Nicht-abgeleitet-sein beider Künste voneinander spricht die Beobachtung des Unterschiedes der zeichnerischen und plastischen Begabungen. Es ist ein bekannter Ausspruch der Maler, daß Bildhauer nicht zeichnen können. Das trifft nun meist nur die andere, nämlich die unmalerische Art des Zeichnens, denn es fehlt nicht an Bildhauern, die außerordentlich gute Zeichner sind. Jedoch: die plastische, die dreidimensionale Erfassung eines Gegenstandes und seine Nachbildung im Raum erfordern gar nicht, daß man ihn zeichnen, d. h. auf die Fläche projizieren, zweidimensional wiedergeben kann. Es ist ein genereller Unterschied der Begabung, ob ich die Dinge nur als Projektion auf die Fläche sehe und so in der Vorstellung trage und wiedergebe, also als Bild, oder ob ich sie als Kubisches in meiner Vorstellung bewahre und auch nur so, d. h. durch Rundplastik, darstelle, wobei sich gar keine Flächenprojektion damit zu verknüpfen braucht. Die Fähigkeit mancher Maler, alles Gesehene oder Vorgestellte, und gerade das, was sich nicht in der Fläche ausbreitet, sondern von vorn nach hinten oder umgekehrt, auf die Fläche zu projizieren, ist geradezu verblüffend; und Bildhauer, die mit Leichtigkeit jede Bewegung einer oder mehrerer Figuren in freiplastischer Skizze darstellen können, sind vielfach nicht imstande, dieselbe Sache aus der Vorstellung aufzuzeichnen. Denn auch das noch ist zu unterscheiden: das Zeichnen nach der Natur und das aus der Vorstellung; die Gewandheit in dem einen und dem anderen kann bei demselben Künstler sehr verschieden sein. Nun wird ja häufig das Talent zur zeichnerischen und das zur plastischen Darstellungsart in einer Person vereinigt sein, aber das sagt nicht, daß beide das Gleiche sind oder unbedingt zusammengehören. Es sind zwei von Grund aus verschiedene Begabungen. Die Umrißlinie, der Beginn bei einer zeichnerischen Darstellung, ist bei einer modellierten Freifigur das letzte Ergebnis; und selbst noch beim Relief, das doch auf der Fläche haftet, findet der Bildhauer – beim Hochrelief versteht es sich von selbst – die Umgrenzungslinie von der Form aus, gewissermaßen von innen her. Eine Bestätigung erfährt dies dadurch, daß vielen Bildhauern das Relief viel schwerer zugänglich ist, jede Art von Rundplastik viel leichter

fällt. Dieselbe Erfahrung der rein zeichnerischen und der rein kubischen – der zwei- und der dreidimensionalen Erfassung der Dinge, – des Unterschiedes der Begabung – ergibt sich aus der Beobachtung der Kinder; zeichnen sie, dann breiten sie allerdings alles auf der Fläche aus, finden die für das Flächenbild deutlichste Gegenstandsschilderung, klappen Seitenansichten zur Verdeutlichung nach vorn um – aber modellieren sie, dann denken sie gar nicht daran, von einer solchen Flächenansicht, die die ganze plastische Natur der Figur zusammenfaßt, auszugehen, sondern sie stellen eben ihre kubischen Vorstellungen wieder im Raum dar. Wäre die Darstellung des Kubischen als ein Flaches ein Grundgesetz plastischen Schaffens, müßte es auch in dieser unbeeinflußten kindlichen Kunstausübung vorherrschend sein, denn es sind andere und sehr bezeichnende Parallelen zur primitiven Kunst in der Kinderkunst vorhanden. Was ganz selten nur einmal von Kindern in Angriff genommen wird, ist eine Reliefdarstellung; sie zeichnen, oder sie modellieren rein plastisch, dreidimensional.

Die Tatsache, daß es rein plastische Begabung gibt, die kubisch erfaßt und auch so wiedergibt, ohne daß Zeichnung dabei überhaupt hineinspricht, führt zu der Frage: Was ist eine Formvorstellung und wie bilden wir sie? Das erstere ist kurz und einfach zu beantworten: Formvorstellung ist das Wissen um den vollen Verlauf der Oberfläche eines Dinges, als Umgrenzung seines Kernes. Wie erreichen wir dieses Wissen? Dadurch, daß wir die Dinge immer wieder von allen Seiten sehen, betasten, mit den Händen, wie es Kinder tun, mit den Augen allein, wie es für Erwachsene genügt. Doch sei daran erinnert, wie oft man einer Form tastend nachfühlt, oder das Verlangen hat, es zu tun. Das genügend oft wiederholte Umkreisen und Abtasten eines Gegenstandes mit den Augen führt zu einem Erfassen der ganzen Form als Summe einzelner Teile – was Hildebrand Bewegungsvorstellungen nennt; aber das so in die Vorstellung Aufgenommene ist kein Gesehenes mehr, als bloße Addition von Einzelansichten, und auch wieder so zerlegbar, sondern ein Ganzes, ein Erfaßtes. Zu dieser Art des Erfassens, die über das zu räumlicher Orientierung Nötige weit hinausgeht, gehört besondere Veranlagung, die viele Menschen, natürlich auch Nichtkünstler, haben können, die aber des Bildhauers vornehmstes Teil ist. Da wir uns nicht gleich Blinden durch die Gegenstände hindurchtasten, sondern sehend zwischen ihnen bewegen, bilden sich von ihnen auch Ansichten, Bilder in uns, die besonders charakteristisch

sind, die die „gegenständliche Natur" am klarsten ausdrücken, in einer Ansicht enthüllen – die „Gesichtsvorstellungen" Hildebrands. Das sind die Ausbreitungen in einer Fläche, die Profilansichten der Tiere, auch anderer Dinge, die dem entgegenkommen, ein Schiff z.B. Nun glaube ich, daß die meisten Menschen bei dieser Ansicht der Dinge, den „Gesichtsvorstellungen", die für das Wiedererkennen und die „räumliche Orientierung" völlig ausreichen, stehen bleiben und eigentliche Formvorstellungen in dem schon erläuterten Sinne: Wissen um den gesamten Verlauf der Flächenumgrenzung eines Dinges, überhaupt nicht bilden. Das erklärte auch zum Beispiel, daß die Plastik, die uns als greifbare Darstellung, als Kubisches, näherliegen solle als der Schein, das projizierte Flächenbild, viel weniger Menschen zugänglich ist, als Graphik und Malerei. Die Erfassung der Dinge als Form ist eben etwas anderes, als die Aufnahme von Bildern.

Nach dem Ausgeführten erlitte jetzt Hildebrands Definition der Formvorstellung eine Einschränkung. Nach ihm ist nämlich die Formvorstellung zusammengesetzt aus Gesichtsvorstellungen (von Linien und einfachen Flächen), die durch Bewegungsvorstellungen untereinander verbunden werden. Das reicht für einfache, von geraden Flächen begrenzte Gegenstände völlig aus, z.B. Würfel, Pyramiden. Die Einheitsform ist das zweidimensionale, geometrische Bild. Die Verbindung der geometrischen Bilder zum dreidimensionalen Gegenstand geschieht durch die Bewegungsvorstellungen. Bei komplizierten und beweglichen Dingen – in der Plastik handelt es sich fast ausschließlich um den menschlichen und tierischen Körper, das Vielfältigste an Form, das es gibt – kommt man aber damit nicht weit. Hier gibt es keine zu verbindenden geometrischen Bilder, sondern nur endlos sich abrollende, in sich zurückverlaufende Form. Schon wenn wir vom Würfel zu einer Tonne übergehen, können wir diesen nach oben und unten sich verjüngenden Zylinder nicht mehr durch Verbindung geometrischer Bilder erfassen, und das wird noch klarer, wenn wir eine Kugel nehmen. Ihr geometrisches Bild ist der Kreis. Wenn wir nun sagen, gleichviel, wie wir sie drehen, ihr geometrisches Bild bleibt ein Kreis und das bestimmt ihre Form, so ist das rein abstrakt. Man muß eine Kugel einmal mit den Händen umlaufen haben, um von da aus eine Vorstellung von ihrer Form zu gewinnen, auch wenn ihr geometrisches Bild immer nur ein Kreis ist. Aber nehmen wir zur Veranschaulichung ein anderes Beispiel: den steifen runden Herrenhut (Reithut der Damen). Von ihm haben

wir zwei Gesichtsvorstellungen (geometrische Bilder): die Ansicht im Profil und die von vorn. In beiden Stellungen gibt die Krempe ein gänzlich anderes Bild. Die Vorstellungen von ihrer Form gewinnt natürlich jeder dadurch, daß er einen Hut in Händen hat, dreht, mit den Fingern umläuft. Etwas sehr Schwieriges ist nun, einen solchen Hut, richtig auf einem menschlichen Kopf sitzend, aus der Vorstellung in allen Lagen und Verkürzungen zu zeichnen, und zwar liegt die Schwierigkeit in der jeweiligen Projektion auf die Fläche gerade dieser besonderen Schwingung der Krempe. Sicher ist aber, daß jemand, der diese Form völlig erfaßt hat, der weiß, wie sie läuft, sie plastisch nachbilden kann, ohne daß er imstande zu sein braucht, sie zeichnen zu können.

Daß Formvorstellungen auch gebildet werden können ohne jede Gesichtsvorstellung, beweisen die Formvorstellungen der Blinden, die rein durch Tasten aufgebaut werden und ausreichen, vertraute Menschen von anderen zu unterscheiden. – Auch daran möchte ich erinnern, daß wir eine Treppe mit Geländer, das auf jedem Absatz in einer Kurve umschwingt, im Dunkeln mit ziemlicher Sicherheit hinuntergehen, weil wir an der Art der Umbiegung des Geländers fühlen – hier haben wir die Formvorstellung, das Formgefühl rein in der Hand – wann die letzte Stufe kommt.

Daß Wissen um die Form, ihren Verlauf – nicht als ein aus Teilbildern zusammengesetztes Gesehenes, sondern Gewußtes, – ist, zur Verdeutlichung, dem Bescheidwissen in einem Stadtviertel zu vergleichen, in dem man jede Straße kennt, das man ohne Irren fast im Dunkeln durchläuft, und als Ganzes doch nicht als zusammengesetzte Beduten in seiner Vorstellung hat.

Und nun sei in diesem Zusammenhang über den Aufbau der Formvorstellung gleich noch ein anderes bemerkt: wir bilden sie ohne Verquickung mit Licht, Schatten und Farbe. Die Farbe ist für den, der die Form sieht – für die Malerei ist sie etwas ganz anderes – nur eine bunte Haut der Dinge; als solche kann sie die Erkenntnis der Form fördern oder hemmen, dieser Reize hinzufügen oder sie zerstören. Bei einem Tiger, einem Jaguar ist das Studium der Form, des feinen Spiels der Muskeln unter der Haut, ungemein erschwert durch die starke, formtötende Wirkung der farbigen Streifen und Flecken. Hier geht das Erkennen, das Erfassen der Form nur unter dauernder Abstraktion von der Farbe vor sich. Ähnlich verhält es sich mit Schatten und Licht. Natürlich sehen wir die Dinge

nur, wenn sie beleuchtet sind; durch Licht und Schatten „modellieren" sie sich, wirken plastisch, und die illusionistische Malerei bedient sich dieses Mittels, um das Plastische vorzutäuschen. Reinster Ausdruck dieser Absicht ist die Grisaillemalerei. Aber von diesen Wirkungen aus zu folgern: die Plastik ist die Kunst von Licht und Schatten, wie es vielfach geschieht, ist ein großer Irrtum. Eher wäre das Gegenteil richtig; sie ist die Kunst ohne Licht und Schatten. Wollte man eine Plastik auf eine bestimmte Licht- und Schattenwirkung hin machen, müßten Ort und Lichtquelle – beim Innenraum – gegeben sein und unverändert bleiben, und dann noch wäre die Wirkung, allein nach dem Stande der Sonne zum Lichteinfall und dem Grade der Helligkeit durch reinen oder bedeckten Himmel, eine wechselnde. Gewiß werden durch die Art der Formbehandlung bestimmte Wirkungen der Schatten festgelegt – ob sie hart gegeneinanderstoßen oder weich ineinanderfluten – aber diese Wirkungen sind dann die gewollten Begleiterscheinungen der Form, die doch um ihrer selbst willen geschaffen wurde und nun dem Werke bleibt. Denn die Form ist das Unveränderliche, das auch ohne jede Beleuchtung Vorhandene; das Wechselnde ist die Beleuchtung und die damit gegebene Wirkung, die „Wirkungsform". Der Wille des Künstlers aber richtet sich auf das Unveränderliche; was er schafft, ist eine neue „Daseinsform", wie auch die Natur nur Daseinsformen hat; Wirkungsformen sind sie nur für uns. Aber auch bei der Arbeit selbst – auch nach dem Naturmodell – fällt es dem Künstler gar nicht ein, nur nach Licht- und Schattenwirkung zu spähen und auf diese hin zu arbeiten; er dreht Modell und Arbeit, bis es ihm gelungen ist, gerade unter Absehung von den formverändernden und täuschenden Eigenschaften der wechselnden Beleuchtung die reine Form zu finden – seine Form. Was er (beim Modell) vor sich hat, ist Wirkungsform und wird von ihm auch nur so gesehen – die wenigstens theoretisch meßbare Daseinsform geht ihn nichts an – aber was er schafft, ist Daseinsform, die unveränderliche Daseinsform seines Werkes und als solche gewollt, gesucht, unabhängig von Farbe, Licht und Schatten.

Die Fähigkeit der Formerfassung und Bewahrung in der Vorstellung macht natürlich noch nicht den Bildhauer – so wichtig das für ihn ist – so wenig das sog. musikalische Gedächtnis – das Behaltenkönnen ganzer Reihen von Tonfolgen – den Musiker macht. Es ist für den künstlerischen Wert einer Plastik ganz gleichgültig, ob der Künstler alle Formen in seiner Vorstellung trug, im

Gedächtnis hatte, oder ob er dieses durch Zuhilfenahme des Naturmodelles mehr oder minder unterstützen mußte. Es handelt sich an dieser Stelle nur darum, daß das Erfassenkönnen der Form unabhängig von allem, was nicht sie selbst ist, eine besondere Veranlagung einzelner Menschen ist, die oft einen geradezu erstaunlichen Umfang annimmt, und daß diese Veranlagung – besser die Möglichkeit überhaupt eines solchen Formerfassens – als etwas durchaus Ursprüngliches anzusehen ist.

Wenn dem so ist, ist dann für so ausgestattete Menschen das Kubische, das kompliziert Dreidimensionale, das sie so leicht zu erfassen wissen, überhaupt quälend?* Dem Kubischen das Quälende nehmen heißt nach Hildebrand, es als ein Flaches darstellen, so, daß die ganze gegenständliche Natur des Dargestellten sich in einer einzigen Ansicht enthüllt, von einem Augpunkt aus zu überblicken ist. Will man das, so gibt es nur Eines; die sprechendste Silhouette, die schon ohne Einzeichnung den Gegenstand klar darstellt, zugrunde legen und mit Plastik füllen – bis zur Rundplastik. „Das klare Silhouettenbild ist das weittragendste Gegenstandsbild" sagt Hildebrand. Hieraus ergibt sich dann ganz folgerichtig in seinem Buch das ganze Kapitel über das freie Heraushauen aus dem Stein; auch der Wert, der diesem Arbeitsgang, „aus dem das Gute, Echte sozusagen von selbst hervorgeht", beigelegt werden muß, und die leise Verächtlichkeit, mit der das „Modellieren", das gut ist „für die Naturerforschung", behandelt wird. Andere haben dann daraus viel weitergehendere Schlußfolgerungen gezogen und das Modellieren, das „Tonkneten" geradezu für die Quelle aller plastischen Unkunst erklärt. Wie kurzsichtig und töricht. Ist das Formerfassen, Forminsichtragen eine ursprüngliche Gabe, so das Formendarstellen im Raum in einem leicht knetbaren Material, das durch Brennen dauerhaft gemacht werden kann, ein ursprüngliches Bedürfnis. Daß man sich dieser Technik nicht bedienen konnte für den plastischen Schmuck der Architektur – die Etrusker haben es in erstaunlich weitgehendem Maße getan – sondern zu Holz und Stein greifen mußte, und daß sich nun durch Material und Bestimmung der Arbeit auch besondere formale Bedingungen ergaben, ist etwas anderes. Es ist ja auch gar nicht in Abrede zu stellen, daß das Hildebrandsche Gestaltungsgesetz für die ägyptische und griechische Reliefkunst ohne Einschränkung, und auch für die

* Siehe Anhang zu diesem Kapitel Seite 50.

griechische Rundplastik zum größten Teil, zutrifft. Da ist es ja auch abgeleitet. Nur ist damit nichts gegen das Modellieren und das Kubische bewiesen, vor allem auch nichts gegen die weitere Anwendung und Ausdehnung, die das Modellieren in neuer Zeit erfahren hat, in der die Plastik zu einer von der Architektur losgelösten Kunst für sich allein geworden ist, Selbstzweck, Dichtung in Formen, wie die Malerei in Farben.

Dann darf doch auch nicht vergessen werden, daß für jede Bronzeplastik, die gegossen wird, ein Modell nötig ist, das modelliert werden muß, und daß der Bronzeguß, wenn er nicht vollständig überarbeitet wird und dadurch eine neue, ihm eigene Oberfläche bekommt, die getreue Wiederholung, das Faksimile, des Modelles ist – z. B. beim Wachsausschmelzungsverfahren – daß somit das Modellieren eine durchaus ursprüngliche formale Kunst ist, die sich der leicht knetbaren Tonerde oder des Wachses bedient und dem so Geschaffenen durch Abguß in Metall ewige Dauer verleiht. Da das leichtfließende und stabile Material fast alles erlaubt, hat es einen formbedingenden Charakter nur durch die Gelockertheit der Massen, die es zuläßt, und durch seine lichtundurchlässige Struktur, also gegenteilig zum Stein, der die Massen geschlossener fordert, aber (bei Marmor) lichtdurchlässiger ist und dadurch eine andere Wirkung der Formen gibt. Diese formbeeinflussenden Eigenschaften der Materialien werden aber bei der Wertung plastischer Arbeiten häufig übertrieben, als geradezu formgebärend hingestellt – ein großer Irrtum. Das Formgebärende ist die Anschauung, die Vorstellungs- und Formenwelt, die der Künstler in sich trägt. Man wolle nicht vergessen, daß mit denselben Materialien und Techniken durch die Jahrtausende die formal verschiedenartigste Plastik gemacht worden ist, und es geht nicht an, zu sagen, gewisse Zeiten hätten eben dieses oder jenes Material und seine Bedingungen nicht verstanden – das Gefühl dafür wäre ihnen verloren gegangen. Das Gefühl für Wirkungen, die dem immer gleichen Material gegeben werden sollen, ist eben wandelbar; und auch damit, ganze Zeiten, die unserer heutigen Anschauung fremder sind, für Niedergang zu erklären, sind wir ja schon vorsichtiger geworden. Eines aber, scheint mir, ist besonders zu beachten bei der Gegenüberstellung von Modellieren und Frei-aus-dem-Stein-schlagen, wie sie Hildebrand vornimmt, um das von selbst das Gute Erzeugende, die Vorstellung Fördernde des letzteren darzutun: man kann eine Figur frei aus dem Stein schlagen,

ohne Skizze und Modell, selbst wenn man nicht Michelangelo ist; sie kann ja immer noch gut oder schlecht sein, diese Figur. Trotzdem aber wird man in fast allen Fällen zuvor eine Skizze in Wachs oder Ton angelegt haben. Auch zum David gibt es Wachsskizzen, mehrere, und zwar ganz durchgeführte. Diese Skizzen werden modelliert (nicht oder doch höchst selten in kleinerem Maßstab aus Gips oder hartem Ton herausgeschnitten), entstehen mithin in einem der Ausführung entgegengesetzten Arbeitsgang, müssen aber doch die ganze Vorstellungswelt, das Gewollte verkörpern, denn sonst werden sie eben so lange geändert, bis sie es tun. Also ist doch die Vorstellung, die man in sich trägt, die künstlerische Anschauung, das Entscheidende und nicht der Arbeitsgang. Die beeinflussende Wirkung des letzteren auf die plastische Verwirklichung der Vorstellung kann beim Modellieren, wie beim Steinhauen die gleich fördernde oder hemmende sein. Es spricht aber gegen den Künstler, wenn er seine Vorstellungen nicht so klar und sicher in sich trägt, daß er sie verwirklichen kann. Zwischenstadien aber, die eine neue Möglichkeit aufblitzen lassen, zur Abbiegung vom Gewollten verlocken können, gibt es in dem einen wie dem anderen Falle, und es trifft nicht zu, daß die Verwirklichung der plastischen Vorstellung – wenn die Ausführung für Stein beabsichtigt ist – von vornherein durch das Modellieren eines Modelles zum Scheitern verurteilt ist. Hildebrand selbst behauptet das auch nicht, findet sie nur in dem einen Fall gefährdet. So schränkt sich das freie Heraushauen aus dem Stein zusammen zu einem erzieherischen Mittel für den Fall, daß die Voraussetzung plastischen Schaffens die Hildebrandsche Forderung der Umwandlung des Kubischen in ein Flaches ist: die rundplastische Relieffigur. Mit dem Herausschlagen der Figuren aus dem Marmor des Titanen Michelangelo ist das aber nicht in Parallele zu setzen; denn erstens sind wohl für alle Figuren mehr oder minder durchgeführte Skizzen vorhanden gewesen (auch bei der Pieta gibt es solche vom liegenden Christus in fast anatomisch-präparatischer Durchbildung) wahrscheinlich aber vielfach auch große und sorgfältig durchgeführte Modelle (für die Sarkophagfiguren der Medicigrabmäler in Florenz sind sie nachgewiesen), und dann sind Michelangelos Figuren und Gruppen nicht so in ein Flaches umgewandelt; sie gerade sind im höchsten Maße kubisch, und auch nur so zu fassen, auch da, wo sie, wie die angehauenen Giganten, noch zum großen Teil im Stein stecken.

Daß die Rundplastik als vollrund gewordenes Relief erscheint, finden wir nur in der griechischen Plastik und am reinsten bei den Giebelfiguren der Tempel (Aegina, Olympia). Diese Figuren sind Plastik gewordene Silhouette. Aber, ob sie schon vollrund sind und gänzlich durchgeführte Rückseiten haben, sie waren Relieffiguren, standen im Giebelfeld, hatten nur eine Ansicht mit geringen Verschiebungen. Die älteste griechische Frei-Rundplastik ist nicht Relieffigur; die Apollostatuen, die Hera von Samos, die Venus von Delphi sind kubisch konzipiert, die ersteren mit unverkennbarer Anlehnung an ägyptische Rundplastik, die nichts weniger ist als bis zur vollen Körperlichkeit vertieftes Relief. Die Ägypter haben die Ausbreitung in der Fläche beim Relief am strengsten durchgeführt, aber ihre Rundplastik ist etwas anderes, sie ist gewissermaßen nach vier Seiten frontal gerichtet, auch für die Empfindung, nicht nur in Wirklichkeit, kubische Masse geblieben. Aber diese vier Seiten sind nicht vier Reliefansichten. Nie ist der Kopf, wenn die Brust nach vorn gekehrt ist, ins Profil gerückt, wie bei allen Relieffiguren und z. B. auch bei der Apollostatue des Giebelfeldes zu Olympia (Abb. 30). Keine ägyptische Vollfigur könnte man ins Relief übertragen und hätte dann ägyptisches Relief, wie z. B. die Reliefübertragung des Diskobol des Myron, des Hermes aus Herkulanum griechisches Relief geben würde.

Das Relief und die Rundplastik haben nicht den gleichen Ursprung. Das erstere ist wahrscheinlich – es ist glaubhaft – aus der Zeichnung entstanden. Das ist viel glaubhafter, einleuchtender, als der Weg von der Rundplastik über das Relief zur eingeritzten Umrißlinie und so zur Zeichnung – aber sicher ist die Rundplastik nicht aus der Zeichnung entstanden, sie ist eine ursprüngliche Kunst. Ein räumliches Erfassen ist kein bildhaftes Sehen, eine runde Plastik keine Addition von Teilansichten, von Bildern; deshalb tut ihr die Reproduktion durch Photographie, die sie in Bilder, in Ansichten umwandelt, immer Gewalt an. Das Umwandeln des Kubischen in ein Flaches ist eigentlich das Gegenteil des Plastischen. Das Ideal der plastischen Masse ist die Kugel, das Ei, der Würfel, das Faß, aber nicht das Brett.

Unser Körper besteht in den Grundformen aus solchen kugel-, ei-, zylinderförmigen Teilen, wenn auch mit unendlich vielfältigen Veränderungen der Oberfläche dieser stereometrischen Formen. Seine rundplastische Darstellung in einer seine Glieder in der Fläche ausbreitenden Art, für eine Ansicht, ist bei einer

Freifigur eine unplastische Lösung, ist eben Vernichtung des Plastischen, des Räumlichen, des Dreidimensionalen. Es gibt nur einen Fall, wo die Reliefierung der runden Figur, obschon sie rund ist, berechtigt, gefordert ist: da, wo sie ihrer Aufstellung nach nur als Relief zu wirken hat, nur für eine Ansicht zugänglich ist – in der Verbindung mit Architektur, bei Denkmälern. Bei der Entwicklung, die die Plastik genommen hat – losgelöst von der Architektur – ist ein auf diesen viel selteneren Fall der Denkmäler zugeschnittenes Gestaltungsgesetz – das Runde als Flaches, als „Fernbild", weil die Ferne die Erfassung des Runden, des Räumlichen unmöglich macht, Kubisches in Silhouette wandelt – kein allgemeines – wie die Plastik überhaupt keine Kunst für die Ferne, sondern eine für die Nähe ist, ob im Freien oder im Innenraum. Die riesenhaften Maße figuraler Plastik, wie sie bei modernen Denkmälern angewendet werden, mit der Absicht einer Wirkung auf weite Ferne, sind eine Verirrung, eine Verkennung der besonderen Wirkungsmöglichkeiten, die der Plastik eigen sind. Auf die Ferne wirkt die Masse – die Architektur: der stereometrische Körper mit einfachen Flächen, Würfel, Zylinder, Kuppel, die wieder durch stereometrische Teilkörper gegliedert sind, wirkt die rhythmisch zerlegte Fläche, Schatten und Licht, aber nicht die unendliche Feinheit einer Körperform, wie die des menschlichen Leibes. Michelangelo hat keine Plastiken riesenhafter Maße geschaffen oder geplant; er hätte es auch nicht gekonnt, es wäre ihm wie eine Versündigung gegen die Form erschienen, wie ihm die Farbe eine war, die bei seinen Plastiken keinen Ort mehr hat, nicht mehr das bunte Kleid der Dinge ist. Die reine Form abstrahiert von der Farbe, von Schatten und Licht.

Die Umwandlung des Kubischen, um ihm das Quälende zu nehmen, in ein Flaches, als Fernbild, ist eine Vereinfachung, und dieses Wort hat einen zauberhaften Klang. Man glaubt in der Vereinfachung ein unbedingt zuverlässiges Mittel künstlerischer Wirkung zu besitzen. Auch das ist ein Irrtum. Es gibt ganz große Kunst, die einfach ist, wie die ägyptische, und solche, die unendlich reich ist, wie die Michelangelos, oder, um auch einen unserer Zeit zu nennen, die Auguste Rodins. Die Einfachheit so wenig wie der Reichtum an Formen verbürgen die künstlerische Wirkung, das tut einzig die Organisation der Form, nicht die Zahl der Formwerte, die geboten werden, sondern ihre Rangordnung, die Harmonie, die unter ihnen herrscht.

Der Formenreichtum des menschlichen Körpers hat für den, der ihn nicht zu deuten und zu erfassen weiß, etwas Verwirrendes, Quälendes, und er mag wohl auf die Idee kommen, ihm durch Vereinfachung das Quälende zu nehmen. Vereinfachung ist Fortlassung, ist Subtraktion, ist auch Verarmung, wenn sie nicht Monumentalität wird, wie in der ägyptischen Plastik. Aber gerade bei den Ägyptern kommt man nicht auf die Idee, daß sie ihre Monumentalität nur ihrer Vereinfachung verdanken. Die Anschauung, die sie besaßen, forderte auch das – aber ihr künstlerisches Können war so gewaltig, daß es sicher nicht die Schwierigkeiten der reich gegliederten Form waren, die sie erschreckt hätten. Von Michelangelos Plastiken, die das Höchste an Formenreichtum bieten, das wir kennen, wird niemand denken, sie hätten durch Vereinfachung gewinnen können – und wer würde zu sagen wagen, daß seine Sarkophagfiguren der Medicikapelle weniger monumental seien als ägyptische Königsstatuen? Eine Deckung von Monumentalität und Einfachheit gibt es so wenig wie eine von Monumentalität und Reichtum. Es mag, vom Anfänger aus betrachtet, leichter sein, einfach zu bleiben (ausgenommen die, für die es überhaupt keine Schwierigkeiten der Formerfassung zu geben scheint), aber Einfachheit ist eben auch nicht mehr als ein Rezept für solche, die den Reichtum nicht meistern können – es sei denn, ihre künstlerische Anschauung forderte die Vereinfachung. Als individuell Gewolltes ist sie immer zu schätzen, so gut wie die Umwandlung des Kubischen in ein Flaches. Nur ein Gesetz ist auch die Vereinfachung nicht. „Weniger wäre mehr" das ist auch nur eine halbe und irreführende Wahrheit.

Es bleibt merkwürdig, wie immer wieder Kunstwerke die richtigsten Theorien zu Fall bringen. Was Hildebrand über Verbindung von Architektur und Plastik sagt, daß die Figuren der Architektur gegenüber nicht handelnd auftreten dürfen, ist absolut richtig; und man wird das Treffende seiner Kritik des Grabmals der Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche zu Wien von Canova unbedingt zugeben, wenn er sagt: „da Canova die Architektur von den Figuren ganz getrennt hat, wirkt die Architektur als Monument für sich, die Figuren als davorgesetzt und als Raumeindruck nicht dazugehörig. Die Figuren gehören mehr zu dem Publikum als zu dem Grabmal, sie sind hinaufgestiegen. Das einzige Band zwischen ihnen und der Architektur ist die Handlung des Hineinschreitens. Dieser reale Vorgang ist also nicht als ein Gesehenes gestaltet, sondern er wird direkt

vorgeführt – die Figuren sind versteinerte Menschen". – Genau das Gleiche ließe sich Wort für Wort auf das berühmte Monument aux Morts von Bartholomé anwenden und dem Sinne nach auf Rodins Gruppe „die Bürger von Calais" (Abb. 31). Rodin hatte den Wunsch, man möchte seine Statuen vor dem Rathause in Calais „wie eine lebendige Kette des Leidens und der Opferfreudigkeit" dem Pflaster des Platzes einfügen. „Es hätte dann scheinen können", sagt er, „als gingen diese Männer aus dem Stadthause nach dem Lager Eduards III.". Für Hildebrand würde diese Aufstellung auf dem Pflaster von Figuren, die man von keinem Punkt in ihrer räumlichen Gestaltung klar übersehen kann, in die Gattung der Wachsfiguren und Panoramen gehören. „Zu Bronze erstarrte Menschen. Es könnten gerade so gut einige Beschauer am Monument mit angebracht sein." Für Hildebrand würde dieser Vorgang nur als Relief, eingelassen vielleicht in die Wandfläche des Rathauses, zu geben gewesen sein. Das Originelle wäre damit dann allerdings, wie er selbst an anderer Stelle sagt, auch beseitigt. Alles in uns aber, die wir unter dem erschütternden Eindruck dieser Gestalten stehen, würde dagegen sich aufbäumen, diese Gruppe, bei der – falls solche Forderung Gültigkeit hätte – künstlerische Gestaltung noch nicht begonnen hat, als unkünstlerisch abzulehnen; wir würden lieber alle Gesetze aufgeben, als auch nur eine dieser visionär gesehenen Figuren.

Eine Besonderheit im Schaffen Rodins, unvereinbar mit dem Arbeitsgang, wie ihn Hildebrand für die Plastik aufstellt, ist die Zusammenfügung gleicher Stücke zu einer Arbeit, und es überrascht dabei seine Art der Aufnahme und Verwandlung der Werke alter Kunst. Sehen wir diese ägyptische Plastik, die Zusammenstellung einer männlichen Figur und zweier Kinder. Die Kinder, wie das in der ägyptischen Kunst üblich war, in den Proportionen der Erwachsenen, nur klein im Maßstab. Eine Statue von eigenartigem Reiz durch die Anfügung der beiden knieenden, wie Spiegelbilder wirkenden zarten Mädchenkörper (Abb. 33).

Und nun diese Sappho Rodins (Abb. 34). Die fast noch kindhaften beiden Lesbierinnen sind nicht Spiegelbilder – es ist ein und dasselbe Modell eines knospenhaften Mädchens in zweimaliger Verwendung. Die Gruppe kann nicht anders als durch Zusammenfügen schon bestehender, vielleicht anderen Arbeiten entnommener Stücke entstanden sein. Es gibt mehr Beispiele in Rodins Werk für

diese Art des Vorgehens. Wenig will der Weg bedeuten – das Erreichte allein entscheidet, und diese Gruppe ist eine der ergreifendsten und geheimnisvollsten Rodins – nur aus einer a priori vorhandenen einheitlichen Gesichtsvorstellung ist sie nicht entstanden.

Für Rodin ist die Fülle seiner von ihm geschaffenen Figuren wie ein Werk, wie die Gestalten eines Stückes für den Dichter. Es steht bei ihm, sie zusammenzufügen zu neuen Gruppen.

Ein anderes Beispiel: eine männliche Figur, gebrochen, wie zermalmt von etwas Unsichtbarem, schwer Lastendem. Fragmentarisch, die rechte Hand fehlt und die linke ist nicht ausgebildet. Die Arbeit erinnert an seinen Adam, könnte eine Studie sein zu ihm, oder einen anderen Fluchbeladenen zum Vorbild haben.

Nun hat sie Rodin zusammengefügt, dreimal dieselbe Figur, und er nennt dies Werk „die drei Schatten" (Abb. 32).

Wir sehen und wir erleben das Wunder, wie ein Künstler mit sichtbarer, tastbarer Form etwas der Wirklichkeit Entrücktes, Immaterielles auszudrücken vermag.

Wenn von formalen, von Gestaltungsgesetzen plastischer Kunst gehandelt wird, kann es verständlich scheinen, daß von den seelischen Kräften, die das künstlerische Werk als den ihnen gemäßen Ausdruck suchen, es schaffen und sein lebendiger Odem sind, nicht geredet wird. Diese Kräfte werden vorausgesetzt, gelten als besonderes Eigentum des Schaffenden, und die formalen Gesetze werden als außerhalb dieser Kräfte Stehendes und sie Bindendes für sich behandelt. Dadurch, daß alle Menschen die gleichen anatomischen Bestandteile des Körpers haben, meint Hildebrand, werde die Individualität nicht angetastet. Dennoch wirkt es befremdend, daß in seinem ganzen Buch das Wort Seele überhaupt nicht vorkommt. Wie nun, wenn es nicht stimmte, das die Gesetze für gleichviel welche seelischen Zustände die gleichen wären, wenn umgekehrt seelische Zustände, Erregungen, Kräfte das Primäre wären, und, je nach der besonderen Färbung dieses Primären, das doch in den Zeitläufen verschieden sein kann, andere Gestaltungsgesetze bildeten, solche, wie sie ihm jeweilig angemessen wären? Die Fragestellung spitzt sich darauf zu. Wir können die Plastik nicht anders ansehen denn als Teilausfluß jener gesamten geistigen Essenz, die wir Kunst nennen und die wir, als dem Menschen eingeboren, in ihrem Ursprung nicht weiter aufklären, nur

in ihren Anfängen aufdecken können. Dieser Teil des Kunsttriebes im Menschen, der Trieb zur Plastik, braucht zu seiner Verwirklichung und Sichtbarwerdung Materie, in deren Formung er sich darstellt. Wir haben als Teile der Materie, als Materialien: Tonerde, Stein, Holz, Elfenbein, Metall. Jedes Material kann nur in bestimmter Weise bearbeitet werden. Insofern hat also die Plastik von Anfang an bestimmten Gesetzen rein materieller Art gehorchen müssen, die durch zunehmende technische Geschicklichkeit nur wenig geändert sind. Die Gesetze der Materie sind negativ-verwerfender Art, sie lassen nicht jede Formgestaltung zu, aber sie sind nicht positiv-formgebender Art, und sie sind durch alle Zeiten hin für die Plastik die gleichen. Nicht gleich in verschiedenen Zeiten ist das Gefühl für die Materie, das, was man ihr gewissermaßen unterlegt. Sie selbst sagt nur: das ist möglich in mir oder nicht; insofern gibt es nur eine Grenze, eine letzte. Der Mensch sagt: dies scheint mir deiner Art nicht mehr angemessen, und er legt die Grenze dahin, wo sie für sein Gefühl zu liegen kommt. Die Griechen arbeiteten in Marmor viel freier, mit viel weniger Rücksicht auf die Schwere, auf das Zusammen-bleiben-müssen der Materie, als Michelangelo tat, von dem das Wort überliefert wird, man müsse eine Plastik einen Berg hinunterrollen können und es dürfe nichts abbrechen. Das könnte man mit keiner griechischen Statue tun. Den Griechen kam es nicht darauf an, einen Arm oder Flügel anzustücken, was uns geradezu als Vergewaltigung des Steines erscheint. In üblen Grabmalsplastiken, wie sie hauptsächlich auf italienischen Friedhöfen zu finden sind, ist eine technische Geschicklichkeit entfaltet, die mit der Materie zu spielen und ihre Gesetze aufzuheben scheint. Worringer sagt von der Gothik (Architektur), daß es ihr gelungen sei, den Stein zu entmaterialisieren. In unserer Zeit ist das Gefühl für das Schwere des Steines wieder ungemein stark entwickelt. Eine Plastik kann gar nicht „blockmäßig" und „materialgemäß" genug sein. Diese von der Materie gegebenen Gesetze also – die immer gleichbleiben – sind, so bestimmt sie letzten Endes erscheinen, sehr loser Art; vor allem sind sie nicht positiv-formgestaltend, denn eine Form hat oder erreicht man nur, wenn man sie haben will, also eine Vorstellung davon, wie sie werden soll, in sich trägt. Die Vorstellung kann dunkel sein, der Formwille kann suchen und tasten nach Ausdruck, aber ohne ihn entsteht geschaffene Form nicht. Die Frage ist nun: gibt es außer den Gesetzen der Materie andere, die von der Gestaltung selbst

abzuleiten sind, die sich also sofort in den Anfängen der plastischen Kunst gezeigt haben, mit ihr geboren, ihr immanent sein müssen und insofern ewig sind. Solche Gesetze erkennt Hildebrand in der imaginären Raumeinheit, aus der nichts herausragen, sich dem Betrachter entgegenstrecken dürfe, in der griechischen Reliefauffassung „als eines Gefäßes, in das der Künstler die Natur schöpft und faßt", in der Umwandlung des Dreidimensionalen in ein Flaches. In diesem Falle müßten die Gesetze,—sollen sie als immanente und somit ewige gelten — von der Gestaltung, von der Kunst selbst her begründet werden. Die ganze Darlegung über die doppelte Funktion des Auges, die Hildebrand gibt, ist eine von einem menschlichen Organ abgeleitete Begründung; wenn sie zutreffend ist (sie ist wissenschaftlich angefochten worden), wäre das Begründete allerdings ewig, weil das menschliche Auge in seinen rein anatomischen Eigenschaften als ewig gleichbleibend zu setzen ist. Was aber nicht gleichbleibend ist, ist die Stellung unseres Bewußtseins zu dem, was das Auge sieht und meldet, unser Verhalten zum Gesehenen. Eine aus der Gestaltung selbst kommende und stichhaltige Begründung wäre nur diese: „Die Plastik ist unzweifelhaft aus der Zeichnung entstanden, indem diese durch Vertiefung zum Relief führte." Aber diese Begründung ist unzutreffend.

Und so scheint es denn doch nicht gleichgültig, daß Hildebrand von den eigentlichen Hebeln künstlerischen Schaffens, den seelischen Kräften, überhaupt nicht spricht. Nichts bezeichnender als dies, wie Hildebrand und wie Rodin die Antike und Michelangelo sehen. Rodin erläutert dem Schriftsteller Paul Gsell an Hand von Statuen, die er vor seinen Augen formte, das formale Gesetz der gegeneinander verschobenen Pläne, das dem Bau der griechischen Statuen zugrunde liege, und er schließt die Erläuterung (und dies spricht für seine Art, das Äußere als Hülle des Inneren zu sehen): „Wenn Sie nun dieses technische System ins Abstrakte übersetzen, werden Sie erkennen, daß die Kunst der Antike ungetrübtes Lebensglück, Ruhe, Anmut, Gleichgewicht, Vernunft bedeutet." Dann erklärt er ebenso bildhaft durch Beispiel das Schaffensgesetz des Michelangelo, und wieder sucht er die geistige Übersetzung dieser der Antike entgegengesetzten Technik Michelangelos und gibt die wundervolle Auslegung: „ein leidvolles Versinken des Wesens in sich selbst, eine unruhige Energie, ein Wille zur Tat ohne Hoffnung auf Erfolg, das Martyrium der von unausführbaren

Wünschen gequälten Kreatur". Nicht so Hildebrand. Er sagt von Michelangelo: „Sein starkes ausgesprochenes Gefühl für eine Art von Raumeinheit entfernt ihn von allen üblichen Gesten, und er gelangt zu einer Gegenstandsvorstellung, die durch sein künstlerisches Bedürfnis allein erklärt und bedingt ist. Mit leidenschaftlicher Konsequenz unterwirft er diesem Bedürfnis seine Körperphantasie, und es entsteht eine neue Körperwelt. Seine Stellungen zeigen den größten Reichtum im knappsten Raum. Wir müssen das Alles auffassen als beständiges Bereichern der Vorstellungswelt im Verhältnisse zu einer beständigen Vereinfachung der Darstellungsweise und Raumeinigung. Da bei seinen Figuren so vorwiegend dieser eine künstlerische Gesichtspunkt maßgebend ist, wird für jeden anderen Gesichtspunkt seine Bewegungswelt unerklärlich. Bei seinen Figuren wirkt der künstlerische Zusammenhang der Erscheinung so stark, daß die Bewegung als von einem inneren Vorgang motiviert, oder als Ausdruck einer darzustellenden Handlung, für den Beschauer gar nicht mehr in Frage kommt."

Hildebrand weist die Hineinziehung eines psychischen Zustandes als Motiv zurück.

Das wirkt fast erschreckend, und man denkt mit Bewunderung an den Essay, den Simmel über Michelangelo geschrieben, und die Deutung, die er seiner Kunst gegeben hat.

Dieser Gegensatz der Anschauung zwischen Hildebrand und Rodin spricht sich dann auch in ihren Werken aus, wenn beide das gleiche Motiv behandeln; so beim Adam (Abb. 35 und 36).

Der Adam Hildebrands, aufgebaut nach der Reliefauffassung, ist zunächst nur eine wundervoll klare, in einer Ansicht ihre ganze plastische Natur ausdrückende männliche Figur. Nicht notwendigerweise ein Adam, was auch sicher für Hildebrand, trotz dem Apfel in der rechten Hand, das Nebensächlichste daran sein wird.

Der Adam Rodins – ein fast einziger Fall unter seinen Arbeiten – scheint ganz nach dem Hildebrandschen Gesetz der Umwandlung des Dreidimensionalen in eine einheitliche Gesichtsvorstellung konstruiert zu sein. – Aber das will uns hier nicht das Entscheidende dünken; wir fühlen, daß dieser nach verschiedenen Richtungen gedrehte, in seiner Detaillierung gegenüber dem Hildebrandschen mehr als unruhig wirkende männliche Körper die Hülle für eine unruhvolle,

gemarterte Seele ist, wir glauben, daß dies Adam ist, der Ausgetriebene, der Fluchbeladene, dessen erschütterndes Gesicht nur der Spiegel scheint von all' seiner inneren Qual (Abb. 37).

Wir sehen Rodins ganzes Schaffen geleitet von dem Drang, in dem Sichtbaren das Unsichtbare darzustellen. „Es verraten die Formen und Haltungen eines menschlichen Wesens notwendigerweise die Regungen seiner Seele", sagt er; „der Körper drückt immer den Geist aus, dessen Hülle er ist, und für den, der sehen kann, ist die Nackheit von tiefster Bedeutung". Und an anderer Stelle, in einem Gespräch über das Mysterium der Kunst: „Jenseits der Oberfläche tauchen unsere Blicke bis zum geistigen Wesen der Dinge hinab, und wenn wir dann Konturen wiedergeben, bereichern wir sie um den geistigen Gehalt, den sie verhüllen." So ist auch Rodins Stellung zum Modellieren eine andere als die Hildebrands. „Modellieren hat seinen Wert beim Studium der Natur, um die Einzelkenntnis der Form zu fördern", sagt Hildebrand kühl und etwas geringschätzig. Rodin sagt: „L'art du modelé". — Er spricht immer von der Kunst des Modellierens; und in einem Gespräch, das vom weiblichen Körper, den er wie keiner in seinen Werken verherrlicht, seinen Ausgang nahm, sagt er: „Der menschliche Körper ist vor allem der Spiegel der Seele, und daher rührt seine größte Schönheit. Wir verehren mehr noch an ihm als seine schöne Form die innere Flamme, die ihm Durchsichtigkeit zu verleihen scheint."

Für Rodin ist die Kunst eben ein Mysterium. Als ihm Gsell nach einem Gespräch über dieses Thema auf die Frage: „Sind Sie nun überzeugt, daß die Kunst eine Art Religion ist?" zustimmend antwortet, sagt Rodin: „Man muß jedoch daran erinnern, daß für alle, die diese Religion ausüben wollen, das erste Gebot heißt, einen Arm, einen Rumpf, einen Schenkel gut modellieren können." Nun würde man Hildebrand verkennen, wollte man annehmen, daß die Form für ihn keine seelische Bedeutung habe oder daß sie nicht auch für ihn der Ausdruck für etwas anderes sei. Er meistert sie wie einer. Jedes einzelne Werk legt Zeugnis dafür ab; und wenn er immer nur von den Gestaltungsgesetzen der Plastik handelt, geschieht es, weil es ihm darauf allein ankommt und ihm das andere wohl als selbstverständlicher Besitz erscheinen mag, in vieler Hinsicht aber auch als das Sekundäre. Wer ein Porträt von solcher Beseelung der Form zu schaffen weiß, wie den Mädchen-Marmorkopf in der Kgl. Glyptothek in München (Abb. 40),

der kann wohl freiwillig zugunsten der „architektonischen Gestaltung" darauf verzichten, dem Seelischen viel Bedeutung einzuräumen, aber er kann nicht seines Mangels geziehen werden.

Wir sehen in Hildebrand und Rodin zwei Künstler von durchaus gegensätzlichen Anschauungen, und es ist berechtigt zu fragen: wer hat Recht? Für sich selbst, für sein Arbeiten, da sie beide große Künstler sind, jeder von ihnen — gewiß — aber darüber hinaus? Wem müßte der größere Einfluß zufallen, dem, der ein allgemein gültiges Gestaltungsgesetz aufstellt, fest und eng genug, alle zusammenzuhalten, weit genug, jedem den Spielraum zu lassen, dessen künstlerische Betätigung, um Hingabe und Beglückung zu sein, bedarf, oder dem, der keine Gesetze zu kennen scheint, auf den keine Regel passen will, der keine Überschreitungsverbote beachtet, der sich der Natur hingibt, voraussetzungs- und restlos, und nur ein einziges ihn selbst verzehrendes Verlangen hat: ein Stück von ihrer unendlichen, unausschöpfbaren Schönheit und Wahrheit, wie er sie sieht und versteht, einzufangen, festzuhalten, in Formen von Marmor und Erz oder kaum gehauchten Schatten und vibrierenden Linien?

Wem gibt die Entwicklung Recht? Dem einen Gesetzgeber für alle oder jedem, der Gesetzgeber ist für sich selbst?

Man könnte sich Hildebrands Gesetz der plastischen Gestaltung als einer räumlichen, die das Kubische in ein Zweidimensionales umwandelt, mit voller Anweisung für das Auge, durch Bewegungsvorstellungen in die Tiefe zu gehen und die dritte Dimension zu verstehen, auch von ganz anderer als seiner eigenen Formensprache erfüllt denken — es brauchte nicht notwendig die von ihm bevorzugte Sprache des Quattrocento zu sein — auch Rubenssche Akte könnten sich den Gesetzen fügen — oder andere — Maillolsche Plastiken tun es meistens (Abb. 42).

Es wäre dieses Gesetz der „architektonischen Gestaltung", wie Hildebrand es mit einem Wort selbst bezeichnet, gewissermaßen wie eine Grammatik, die der Sprache die Freiheiten und Grenzen des Satzbaues gibt — aber jedem unbenommen läßt, auf seine Art zu sagen, was er besonderes zu denken fähig ist. Wie ja auch Hildebrand in seinem Vorwort sagt, dadurch, daß jeder Mensch die gleichen Organe habe, werde die Individualität nicht angetastet.

Dann aber würde die Hildebrandsche „architektonische Gestaltung" nur eine selbstverständliche Voraussetzung jeder plastischen Arbeit sein, etwas, worüber

man nicht mehr zu reden brauchte; sie, wie er es tut, als das eigentlich künstlerische Problem hinzustellen und von anderem überhaupt nicht zu handeln, dazu kann ihn nur berechtigen, daß das Gefühl dafür unserer Zeit, wie er selbst sagt, gänzlich abhanden gekommen sei.

Ist das Gefühl dafür abhanden gekommen, oder geht die Zeit andere Wege, lehnt sie solches Gesetz, als für alle bindend, bewußt ab? Daß die Malerei eine solche Forderung der räumlichen Klarheit für das Auge nicht anerkennt, und nach nichts weniger fragt als gerade darnach, sehen wir. Aber die Plastik? —

Hildebrand und Rodin verkörpern für diese Kunst ein Gehendes und ein Kommendes. Von Anbeginn war die Plastik eine dienende Kunst. Den Vorstellungen des Mythos mußte sie körperliche Gestalt gewinnen, und architektonischem Werk war sie höchster Schmuck.

An den Werken der Alten, der Ägypter und Griechen, an Skulpturen, die als Hintergrund eine Tempelwand haben oder den südlichen Himmel, las Hildebrand sein Gesetz ab für plastisches Bilden. Unsere monumentale Kunst — die Kunst der Monumente — wollte er regenerieren durch das Gesetz. Und dieser Versuch fällt zusammen mit dem sinkenden Interesse an Monumenten überhaupt. Es sind ihrer so viele, der Denkmäler und Brunnen, die in den letzten Jahrzehnten geschaffen wurden, und sie sind uns so gleichgültig geworden und scheinen so überflüssig. Wer ist es? Ein Kaiser? Ein General? Ein Dichter? Erfinder? Es ist ja so egal. Nicht der zu Ehrende interessiert uns in dem Denkmal, sondern der, der es schafft. Ich glaube nicht, daß sich selbst aus der Gemeinde der Heineverehrer viele darüber erregen, ob er endlich sein Denkmal hat; was er ist und sein wird, hängt davon nicht ab, aber es interessiert uns, wie Kolbe sein Heinedenkmal macht, oder wie Lederer. Der Künstler, der Schaffende interessiert uns, wenn es sich überhaupt um einen handelt, der uns angeht. Wenn nicht — so bleiben uns Denkmal und Schöpfer gleich fremd.

Und damit steht es durchaus nicht im Widerspruch, daß immer wieder der Ruf nach monumentaler Kunst durch unsere Zeit schallt. — Die Ausbildung eines monumentalen Stiles erfordert neben vielen anderen jetzt fehlenden Voraussetzungen das Zusammenarbeiten vieler, das Aufsuchen des Gemeinsamen. Wir lieben das Gegenteil, das Aufsuchen des Trennenden. Nicht darum handelt es sich, was ich mit jemand teile, sondern darum, was ich für mich allein habe.

Der Schrei nach Monumentalität. Wir belügen uns selbst damit. Nach dem Einen rufen wir, der ein monumentales Werk schaffen kann, der ein neues — sein Gesetz — dafür gebiert . . . Das ist, wonach wir verlangen. An der Multiplikation liegt uns gar nichts. Die fünfzig, hundert oder mehr Künstler, die dann ähnlich oder mit demselben Erfolg arbeiten würden, interessieren uns keinen Augenblick, so wenig wie die Hildebrandianer, die nach seinen, nach ewigen Gesetzen uns bald hier, bald da ein gutes Denkmal, einen guten Brunnen aufstellen, der nicht weh tut. Angenehm, daß er nicht weh tut. Aber doch, wie gleichgültig. Als ob es darauf ankäme, nicht weh zu tun. Wer will sagen, daß höchste Kunst nur Wohltun ist, ihr Genuß nur wohliges Empfinden? In der Kapelle der Medici, unter den Gestalten Michelangelos, wird man es vergeblich erwarten. Höchster Genuß höchster Kunst ist wie höchste Wollust — Schmerz. Genuß und Schöpfung — Schmerz.

Hildebrand verkörpert und stützt mit seinem Problem der Form ein Gehendes, ein Sinkendes — das Gute, aber gleiche Arbeiten nach gleichem Gesetz — die Plastik als Dienendes — als eine gemeinsame Angelegenheit vieler. Rodin verkörpert ein Kommendes, ein Steigendes; die Plastik für sich, die Plastik als Ausdruck des Ich — als Werk eines Einzelnen — für die Gemeinde, die es findet. Er sagt: „Überall hört der große Künstler, wie der Geist der Dinge seinem Geiste Antwort gibt; wenn er das Universum nach seiner Vorstellung schildert, gibt er den eigenen Träumen Gestalt. Mit der Wiedergabe der Natur verherrlicht er seine eigene Seele."

Für die Gemeinde, die er findet, aber wo findet sie ihn? Dort, wo wir begonnen haben, die Werke der Malerei und Plastik zu sammeln und zu zeigen, — im Museum. Das Museum, das zuerst als eine Notkapelle errichtet wurde, mehr bestimmt Altes, das seinen Platz verlassen mußte, dem Untergang zu entreißen und zu bergen, oder kunstgeschichtliche Entwicklungsgänge aufzudecken, das zögernd nur dem Schaffen der Gegenwart eine Pforte öffnete, der Malerei zuerst einen Flügel, dann der Plastik — die Notkapelle für die Kunst der Vergangenheit muß zur herrlichen Kathedrale für das Schaffen der Gegenwart werden.

Carrière sagte von Rodin: „il n'a pas pu collaborer à la cathédrale absente", und wollte damit sagen, wie es zu beklagen sei, daß ein Bildhauer von der

überragenden Bedeutung Rodins nicht die kongeniale Architektur vorfand, die ihm Aufgaben stellte, und mit der seine Kunst zusammen geklungen hätte, wie die Portalfiguren von Chartres mit ihrer Kathedrale oder wie die Statuen der klugen und törichten Jungfrauen mit der Paradiespforte des Magdeburger Domes. Carrière übersah dabei, daß es für Skulpturen wie die Rodins keine Architektur mehr gibt, daß sie weit darüber hinausgewachsen sind, sich einzufügen und unterzuordnen, daß sie das Gegenteil fordern und daß sie nur im Museum, dem privaten oder öffentlichen, ihren Platz finden können. Und sicher ist eine Büste wie die Jeans Paul Laurens, die eines der herrlichsten Zeugnisse für Rodins seelenvolle Kunst der Menschenwiedergabe ist, oder eine Statue wie sein Johannes der Täufer, in dem sonst nicht gerade angenehmen und vollgestopften Luxemburg-Museum mehr und inbrünstiger betrachtet worden, von Hunderten, von Tausenden, als dies an anderem Ort bei harmonischer Verbindung mit irgendeiner Architektur hätte der Fall sein können.

Wir wollen sie nicht mehr, diese Einfügung, bei der das Einzelne seinen Wert verliert, je restloser die Eingliederung gelingt. Das Werk soll allein stehen und soll dort stehen, wo es nur seinetwegen da und nicht zu übersehen ist, wo es auch nicht durch ein anderes ersetzt werden kann, das den gleichen Dienst tut. Steht eine Statue in einem Park, so ist der Park das Wertvolle, das Stimmungshafte, unterstützt durch die helle Silhouette einer Statue auf dunklem grünen Grund – auf die Statue kommt es dabei wenig an. Uns aber soll es nur darauf ankommen. Wir stellen das Menschenwerk höher, als die umgebende Natur, und wir wollen nicht, wenn es uns von eines Menschen tiefstem Erleben erzählt, daß es aufgesogen werde von seiner Umgebung, als ob es nichts zu bedeuten habe, als ob es seine Rolle damit ausgespielt habe, eine dekorative Wirkung abzugeben.

Es wird vielleicht überraschen, gerade von einem Bildhauer die vollzogene Scheidung zwischen Architektur und Plastik als gut und notwendig bezeichnet zu sehen. Man wird sagen: ja, wenn die Plastik nicht mehr in den Dienst der Architektur gestellt, nicht mehr verwendet werden soll für den Schmuck unserer öffentlichen Gebäude und Plätze, was bleibt ihr dann noch zu tun übrig? Auch fehlt es doch in unserer Zeit nicht an Versuchen, geglückten Versuchen, die beiden Künste zusammenzufügen?

Nun, das wird ja nicht aufhören, dies Gemeinsame, und seine guten Wirkungen werden sein wie der plastische Schmuck des Wertheimhauses oder der neue Märchenbrunnen von Hoffmann mit den Plastiken von Taschner und Wrba, und an begabten Künstlern dekorativer Grundrichtung, wie den genannten, die feinsinnigen Architekten feinsinnige Mitarbeiter sein werden, wird es nicht fehlen. Aber ich meine, daß darin nicht das einzige und nicht das höchste Ziel zu sehen ist, und daß eine nicht zu übersehende Tendenz unserer Zeit die Loslösung der Künste voneinander erstrebt.

Die Plastik wird bei dieser Loslösung erlöst vom Zweck, sie wird zu einer zweckfreien Kunst, gleich der Malerei, die es schon länger ist und deren Entwicklung ohne Isolierung von der Architektur nie alle die von uns mit Bewunderung verfolgten Phasen durchlaufen hätte; die Plastik wird frei, gleich der Dichtkunst und der Musik, die gerade durch ihr Unverbundensein mit jedem Zweck und jeder Nützlichkeit die breitesten und unmittelbarsten Zugänge zum Inneren des Menschen gefunden haben.

Auch in der Kunst kann nichts zweimal geschehen, und was uns heute noch zu tun übrig bleibt, ist anderes als was Ägypter und Griechen zu tun vorfanden.

Wir müssen den Irrtum fallen lassen, als ob die Monumentalität, d. h. wie wir sie heute verstehen, nach dem Begriff, den wir an den Werken der Ägypter und Griechen gebildet haben, die höchste Form der Kunst sei, der immer wieder zuzustreben jedweder neuen Generation neues und doch altes und ewig unerreichbares Ideal sein müsse.

Wir übertragen eine Gewohnheit, die für die Technik wohl berechtigt ist, auf künstlerisches Schaffen, wo sie Unsinn wird: das ist die Vorbestimmung des zu Erreichenden. Ohne Ahnung der Mittel, mit denen es je zu vollbringen sein würde, konnte der Mensch sagen: ich müßte mich in die Luft erheben können, gleich dem Vogel. Sind alle Wege dunkel, daß Ziel selbst ist klar und jedem faßbar, so wie wenn wir heute eine Verständigung mit den Marsbewohnern erträumen.

Wir können aber nicht sagen: wir müssen eine monumentale Wandmalerei haben, oder eine monumentale Plastik, denn mit einer solchen Forderung ist keine Vorstellung des zu Erreichenden verbunden, sondern des Gewesenen.

Daß eine Kunst wie die ägyptische, die auf einem Volke steht, eine Kunst, die, sich fast gleichbleibend, durch Jahrtausende läuft, die in einem fast unvorstellbaren

Maße unindividuell ist, monumentaler ist, als die, die auf einem Individuum steht, ist sicher. Bei einer unindividuellen Kunst kann der Einzelne, dessen Begabung zu einem selbständigen Künstler nie ausreichen würde, doch ein eminent tüchtiger Mitarbeiter am ganzen Gebäude der Kunst seines Volkes sein; bei einer Kunst, die ganz auf das Individuum gestellt ist, wird jede Schwäche offenbar, wenn nicht gleich, so später.

Daß von Tausenden gleichzeitig schaffender Künstler dann vielleicht nicht mehr übrig bleiben, als man an den Fingern abzählen kann, ist verständlich und auch nicht im geringsten bedauerlich. Wir arbeiten nicht wie die Ägypter oder wie die Kathedralenbildhauer für ein Bedürfnis. Der Künstler ist heute nicht der Mitarbeiter an einem Werke, das man will, wie etwa vom obersten Ingenieur bis zum Handlager hinunter alle, die an einem Dreadnought, einem U-Boot bauen. Der Künstler beginnt heute zu arbeiten, ohne daß ein Mensch ihn darum gebeten hätte, ohne daß jemand zunächst das Geringste davon zu besitzen wünscht; und erst durch den Wert seiner Arbeit, durch ihre Einmaligkeit hat er gewissermaßen sein Recht zur Produktion zu erweisen. Daß ihm das häufig erst nach seinem Tode gelingt, ist die einzig annehmbare Entschuldigung dafür, daß er schon bei Lebzeiten mit der Arbeit beginnt.

Von den Wenigen, die da übrig bleiben, inkarniert jeder einzelne in seinen höchst individuellen Werken dann doch etwas höchst Wesentliches seines ganzen Volkes, und das hebt diese Künstler und diese Schöpfungen weit über jede anonyme Mitarbeit an einer unindividuellen Kunst empor, mag auch deren Gesamtwert und Eindruck in seiner Monumentalität unerreichbar bleiben.

Die Entwicklung der Kunst geht vom Typischen zum Individuellen, von der Kunst des Volkes zur Kunst des Einzelnen. Typische Form und seelischer Ausdruck sind inkommensurable Größen; das Typische ist der Gegenpol des Individuellen. „Schaffende waren erst Völker", sagt Zarathustra, „und spät erst einzelne; wahrlich, der Einzelne selber ist noch die jüngste Schöpfung."

So wahr die Kunst nach Gesetzen schafft, die ihr immanent sind, so wenig ist es möglich, die Gesetze zu fixieren, auf daß sie anderen dienstbar seien. Jedes Gesetz verliert in eben dem Moment die Gültigkeit, da es erkannt ist.

Vieles und unerreichbar Hohes finden wir, die Spätgekommenen, getan, und doch brauchen wir es nicht bedauern. Vieles und unendlich Schönes bleibt

zu tun uns übrig. Ewig bleibt die Möglichkeit, das Verhältnis des Menschen zum All durch die Kunst sichtbar zu machen. Solange Menschen geboren werden und empfinden, kann diese Quelle nicht versiegen.

„Überall hört der große Künstler, wie der Geist der Dinge seinem Geiste Antwort gibt. Wenn er das Universum nach seiner Vorstellung schildert, gibt er den eigenen Träumen Gestalt. Mit der Wiedergabe der Natur verherrlicht er seine eigene Seele", sagt Rodin.

Die Kunst selbst bleibt sich nicht gleich, immer wieder ändert sie ihr Gesicht; aber abgeschlossen, unabänderlich und unwiederholbar bleibt stets das Werk des Einzelnen. Ein künstlerisches Problem kann von einem zuerst ins Auge gefaßt, kann von anderen aufgegriffen, weiter verfolgt werden, aber nie kann das einzelne Werk verbessert, vervollkommnet werden; und in den höchsten und individuellsten Leistungen ist alles mit einem Male geschehen, und nichts bleibt mehr zu tun. So Rembrandt, so Michelangelo.

*Auch Worringer „Formprobleme der Gotik" macht sich diese Auffassung zu eigen mit psychologischer Begründung: „die dritte Dimension ist es, die der einheitlichen geschlossenen Erfassung und Fixierung des Gegenstandes den stärksten Widerstand entgegensetzt, denn sie bezieht ihn in den Raum und damit in den grenzenlosen Relativismus der Erscheinungswelt ein. Unterdrückung der körperlichen Räumlichkeit durch Übersetzung der Tiefendimensionen in Flächendimensionen mußte also das nächste Ziel jenes Dranges sein, der das Relative und im Raum Fluktuierende der Erscheinungswelt in absolute und bleibende Formen umzuprägen suchte. Nur in der Flächendarstellung besaß der Mensch der frühsten Entwicklung ein Notwendigkeitssymbol für das ihm durch die Dreidimensionalität der Wirklichkeit vorenthaltene absolute, d. h. von aller Zufälligkeit der Wahrnehmung und aller räumlichen Verquickung mit anderen Erscheinungen gereinigte Formbild des einzelnen Außenweltobjektes." Zunächst, rein körperlich genommen: der Einzelgegenstand der Außenwelt, der Mensch, das Tier, der Baum, waren dem primitiven Menschen, vor allem dem Jäger, sicher nicht der Dreidimensionalität wegen beunruhigend. Das Sichbewegen im Raum und um die Dinge herum, ihr Erfassen als Kubisches machten ihm keine Schwierigkeiten. Was ihn beunruhigte, war die Grenzenlosigkeit des

Räumlichen, sein Verlorensein in ihm, die rätselvolle Beziehung der Dinge zum Raum, nicht ihre Räumlichkeit als Einzelgegenstand. Der Loslösung aus dem „Fluktuierenden der Erscheinungswelt" und der Umprägung in „absolute und bleibende Form" setzt die rundplastische Darstellung eines Gegenstandes nicht den geringsten Widerstand entgegen. Die Plastik kann gar nicht anders als durch kubische Darstellung den Gegenstand isolieren, seiner räumlichen Beziehungen entkleiden. Wohl hat das Werk eine neue Beziehung zum Raum, aber der Gegenstand der Darstellung kann, soweit er Gegenstand der Außenwelt ist, diese seine Beziehung zum Raum nicht in das Werk hinübernehmen. Man darf nicht das Raumvolumen des Werkes mit „dem Raum" verwechseln. Gerade die Zeichnung ist es, die die Möglichkeit besitzt, Gegenstände in Bezug aufeinander, in räumlicher Verquickung mit anderen Erscheinungen und somit zum Raum, zur Darstellung zu bringen. Natürlich kann auch sie den Gegenstand vom Raum ablösen, aber die Plastik muß es, obwohl sie räumliche Kunst ist und ihm seine Dreidimensionalität läßt. Und die absolute und bleibende Form? Sie ist doch nicht eine Frage des zwei- oder dreidimensionalen Bildens, sondern der Art des Bildens. Starrer, unveränderlicher, absoluter als Negerplastiken, als ägyptische, kann Flächendarstellung nie sein. Die Zufälligkeiten der Wahrnehmung sind der Plastik nicht eigentümlicher als der Zeichnung. Dem Drang des primitiven Menschen, sich Notwendigkeitssymbole zu schaffen, steht die Plastik nicht entgegen; sie dient ihm in gleicher Weise, und ich sehe keine Notwendigkeit, daß das von Worringer so geistvoll dargelegte Verhältnis des primitiven Menschen zur Außenwelt den Verzicht auf dreidimensionale Darstellung forderte.

Ebensowenig kann man Worringer in seiner Scheidung zwischen künstlerischem Tun, dem Zeichnen, und Nachahmungstrieb, dem Modellieren, die er aus seiner Wertung der Flächenkunst ableitet, zustimmen.

„Nur wo der primitive Mensch in der Fläche zeichnete oder ritzte, war er künstlerisch tätig. Wenn er daneben in Ton oder anderem Material plastisch modellierte, so war das nur ein Ausfluß spielerischen Nachahmungstriebes, der nicht in die Geschichte der Kunst, sondern in die Geschichte manueller Geschicklichkeit hineingehört."

Ich glaube, die manuelle Geschicklichkeit kann ganz ausscheiden. Sie ist zu dem einen erforderlich wie zu dem anderen, ein mehr oder minder an ihr läßt

die Beantwortung der Frage: Kunst oder spielerische Nachahmung, unberührt. Hinter Worringers Scheidung steht die unausgesprochene Unterbenennung: Abstraktion und Naturalismus (Einfühlung). Weil die Umwandlung des Dreidimensionalen in ein Flächenbild, das Finden der Umrißlinie, ihm größere Abstraktion scheint als kubische Nachbildung des gleichen Gegenstandes, ist ihm das erstere Kunst, das zweite Ausfluß spielerischen Nachahmungstriebes und lediglich manuelle Geschicklichkeit. Wenn die paläolithischen Jäger weibliche Figuren schnitzten oder die Umrißlinien von Tieren in Knochenplatten ritzten, trennt beide Betätigungen des Kunsttriebes, mag die erstere auch die primäre sein, kein Artunterschied. Naturalistisch sind die einen wie die anderen Darstellungen. Sind sie um dessentwillen nur Ausfluß spielerischen Nachahmungstriebes, sind sie es beide. Beginnt nach dem Erlöschen der naturalistischen Darstellungen, im Neolithikum, eine andere, abstrakte Art des Bildens, Ausdruck des Dranges nach dem Absoluten des durch das Fluktuierende der Erscheinungen beunruhigten primitiven Menschen, eine Art, die nun endlich Kunst ist, so haben wieder Zeichnung und Plastik den gleichen Charakter und keinen gegensätzlichen. Physioplastisch oder ideoplastisch, nach der Terminologie von Max Verworn, sind immer beide. Aber auch dies, physioplastisch und ideoplastisch, Einfühlung und Abstraktion, sind keine unüberbrückbaren Gegensätze, sind vielmehr Pole, die auf einer Linie liegen. Weil die jüngste Kunst unserer Zeit der naturalistischen Formengebung abgewandter ist als frühere, sind wir geneigt zu übersehen, welch ungeheure Abstraktion selbst in der naturalistischen Bildung, Zeichnung oder Plastik, liegt. Nicht die weitere Entfernung von der Naturform ist die Abstraktion, sondern die Tatsache des künstlerischen Bildens, der Umsetzung einer Form der Natur in ein Werk überhaupt. Ist die abstrakte Bildung transzendentaler Färbung, Ausdruck der religiösen Vorstellungen des Menschen, so ist es nicht diese Tatsache allein, die sie zur Kunst machen kann. Selbst wenn nur die zeichnerische oder plastische Bildung, die nicht um ihrer selbst, sondern um einer dahinter stehenden transzendentalen Idee willen geschaffen wurde, Kunst wäre, träfe das auf die naturalistische in gleicher Weise zu wie auf die abstrakte. Aber so ist es nicht. Auch die rein naturalistische Bildung, die um ihrer selbst willen geschaffene, aus reiner Freude an dem Stück Natur, weil es so schön ist, ohne transzendentale Idee, setzt immer eine ganze Welt des Empfindens, Erlebens, Aufnehmens,

Vorstellens voraus, die nichts weniger ist, als spielerischer Nachahmungstrieb. Wenn künstlerischer Schaffenstrieb und Nachahmungstrieb auf einer späteren Stufe zusammenfallen, wie Worringer sagt, so tun sie es überhaupt, so kann das bei dem primitiven Menschen, der naturalistisch bildet, nicht anders sein als bei einem Künstler der Renaissance oder der Jetztzeit. Als Rodin seinen Jüngling schuf, den er l'âge d'airain nennt, ward er des Naturabgusses beschuldigt. Abgesehen davon, daß uns das jetzt unbegreiflich scheint, sehe ich in diesem Werk, das doch erst einmal einer Vorstellungswelt und einem bestimmten Verhältnis zur Natur entspringen mußte, keine geringere Abstraktion als in seinem Balzac oder einer ägyptischen Plastik. Abstraktion ist nicht mehr als eine Bezeichnung für graduellen, aber nicht für Wesensunterschied. Auch für die Verkörperung der Mystik vermag ich die naturalistische Form nicht als feindlich anzusehen. Ich habe selten stärker das Gefühl des Mystischen gehabt als vor einigen Bildnissen Leibls. Wenn ich hier zunächst ein Beispiel aus der Malerei nenne, so geschieht es, weil es das für mich stärkste ist, dem ich kein gleich starkes aus der Plastik zur Seite stellen kann. Aber auch die Büsten Henri Rocheforts von Rodin, die des Jean Paul Laurens oder der Madame Morla Vicuña sind durchaus hier anzufügen.

Plastisches Bilden als dreidimensionales in Gegensatz zu stellen zur Zeichnung, als eine spielerische Nachahmung in Gegensatz zur Kunst, ist eine Verkennung des Wesens der plastischen Kunst, die doch nur eine Ausdrucksform neben anderen der Kunst überhaupt ist, und nichts ist dabei gleichgültiger als die mehr oder minder naturalistische Bildung.

Entwurf zu einer Erinnerungsmedaille des Roten Kreuzes, Merseburg — Abb. 4

Das Gesetz, das Gegenständliche und die Bauplastik.

Es ist eine in unserer Zeit bis zur Sättigung wiederholte Erkenntnis, daß der Wert eines Kunstwerkes unabhängig sei von der Bedeutung, die dem Dargestellten als wirklicher Gegenstand zukomme. Wenn dem nun nicht immer so war, wenn die dem Werk zugrunde liegende, nicht formale sondern gegenständliche, Idee als wertsteigernd angesehen werden konnte, wird der Künstler, um auch nur dem Verdacht zu entgehen, mit nicht einwandfreien Mitteln, nämlich dem interessanten Stoff, wirken zu wollen, geneigt sein, das Gegenständliche so bedeutungslos wie möglich zu nehmen. Dies ist ein hervorstechender Zug der Kunst unserer Zeit. Aus ihm versteht sich, daß das Naturschöne, das, was dem Publikum so erscheint, vermieden wird zugunsten des Häßlichen, weil das Häßliche ausdrucksvoller und so, von der Kunst aus gesehen, schöner ist. Dieses Abstoßen des gegenständlich Anziehenden oder wichtigen Vorwurfes bedingt, wenn es neue Schönheiten im Gefolge hatte, doch auch eine Erschwerung des künstlerischen Schaffens, eine Verarmung an Motiven, die, als Aufgabe gestellt, zu immer neuer formaler Gestaltung und somit zur Schaffung neuer künstlerischer Werte Anlaß geben könnten.

Ein gänzliches Loslösen vom Gegenständlichen, wie es die Malerei versucht (Kandinsky), ist der Plastik versagt. Nicht daß es unvorstellbar wäre, eine Plastik aus rein der Phantasie entsprungenen Formen aufzubauen, die an keinerlei aus der Natur Entnommenes erinnern. Da jedoch für die Ausdrucksdeutung solcher Formen keine Konventionen bestehen, auch nur für die einfachsten Gefühlswerte, wie Schmerz und Freude, schwer zu schaffen wären, könnte es sich nur um einen kurzen Seitenweg, nicht um eine allgemeine Abkehr von der bisherigen Schaffenslinie handeln. So bleibt der Plastik vornehmster Darstellungsgegenstand der menschliche Leib; nicht um seiner selbst, sondern um dessentwillen, was der Mensch durch Darstellung des Leibes von sich und seinem Verhältnis zum All aussagt. Da eine Stellung des menschlichen Körpers nicht anders kann, als etwas ausdrücken, und wäre es auch nur die gewollte Ausdruckslosigkeit weltabgewandter Ruhe, so ist die Plastik nie ohne gegenständliches Motiv. An sich bedeutungsvoll oder nicht, für den Kunstwert ist es ohne Belang. Zugegeben. Auch für den

Künstler? Wenn seine Aufgabe die Gestaltung der Form, diese an Sichtbares, Greifbares gebunden ist, gestaltete Form aber nicht nur das immanente Gestaltungsgesetz und durch seine Verwirklichung die eigentlich künstlerische Tat enthält, sondern zugleich noch etwas anderes, nämlich das Gegenständliche, das irgendeinen Grad der Stärke menschlicher Teilnahme herausfordert, ist dann dieses Andere Ergebnis oder Ausgangspunkt des Schaffens? Beginnt der Künstler mit einem Gesetz formaler Gestaltung, das gewissermaßen – ein unsichtbares Gerüst – im Leeren steht, und dem er dann die dreidimensionale Erfüllung sucht, oder entdeckt er dieses Gesetz erst für sich selbst, während des Arbeitens, indem er ein gegenständlich von ihm oder anderen gegebenes Motiv zu gestalten sucht?

Die Erkenntnis, daß dem gegenständlichen Inhalt der Darstellung ein künstlerischer Wert nicht zukomme, sondern einzig der besonderen Art der Darstellung, könnte nahelegen, das Gestaltungsgesetz als ein ablösbares und primäres anzusehen. Aber dieses Gesetz hat seinen Wert und seine Einzigartigkeit nur in dem Gebundensein an den Gegenstand, dessen besondere Erscheinung es bestimmt. Das Gesetz wird um so höher, um so ausschließlicher als Eigentum des Schaffenden erscheinen, je inniger es an den Gegenstand gebunden, je weniger es von ihm ablösbar, je unmöglicher es auch für andere Gegenstände verwendbar erscheint. Und die tiefste Allgemeinwirkung eines Gesetzes liegt gerade in dieser Ausschließlichkeit, in dieser einmaligen Zugehörigkeit zu Werk und Künstler. Darin liegt der unendliche Reichtum des Schaffens der Großen, daß sie an jeder neuen Aufgabe ein neues, nur ihnen zugehöriges Gestaltungsgesetz entwickeln. Was ablösbar, was übertragbar wäre, könnten nur wenige, nicht Gesetze, aber Formeln sein, die eine Verarmung des Schaffens einschließen würden. Denn ein Gesetz plastischer Gestaltung ist nicht etwas so eindeutig Greifbares wie etwa, daß die Arbeit einen möglichst einfachen stereometrischen Gesamtraum ausfüllen müsse. Das kann sie trotzdem, aber das wäre ein Schema, und die Zahl der Schemen wäre schnell erschöpft, denn einfach stereometrische Grundformen gibt es nicht viele, und sie müßten immer wieder von neuem auf einen Gegenstand angewendet werden. Ein Schema ist kein Gesetz. Gesetz ist, als Teil, als Ausfluß der Wesensart des Künstlers, was die Gestalt seiner Arbeit bis ins Letzte bestimmt, und ist begrifflich somit schlechthin irrational. Vielleicht ist der Ausdruck „Gesetz" falsch

und irreführend; unter Gesetz versteht man gemeinhin etwas allgemein Anwendbares, Normgebendes; und das ist eben das einer künstlerischen Arbeit Zugrundeliegende nicht. Bauplan wäre zutreffender, denn das bezeichnet einen besonderen Plan, nach dem gebaut, gebildet wird. Wenn Rodin Paul Gsell an Hand von Modellen, die er vor seinen Augen formt, das Schaffensgesetz der Antike und das Michelangelos erläutert, so ist das sehr geistreich, und sicher auch, in der Übersetzung ins Psychische, ein wertvoller Beitrag zur Erschließung griechischer und michelangeleskер Kunst; aber das ausschließliche Gesetz dieser Kunst ist es nicht. Den Kontrapost gab es schon vor Michelangelo, und auch andere Künstler haben ihn angewendet; aber er ergibt so wenig eine Plastik des Michelangelo, wie die Verwendung von 8 Kopflängen. Mögen noch so viel griechische Statuen nach dem von Rodin gedeuteten Schema gebaut sein, so sind sie selbst innerhalb dieser mehr typischen als individualistischen Kunst noch von einer solchen Verschiedenheit und Einzigkeit, daß dieses äußere Spiel der Stellung der Glieder nur als Teil des Schaffensgesetzes der Künstler gelten kann, und zwar als Teil, der wohl für die ganze Zeit und ihre Abhebung von anderer sehr wesentlich, aber für den Künstler, der ihn mit anderen gemeinsam hat, nicht mehr das Bestimmendste ist.

Wir werden zur Unterscheidung einer ägyptischen Standplastik von einer aus der Zeit des Polyklet natürlich auf die gerade Stellung des Beckens, das leicht vorgeschobene linke Bein, die an den Körper gelegten, herabhängenden Arme bei jener, und auf die Lageverschiebung aller Körperteile durch Spiel- und Standbein bei dieser verweisen. Aber haben wir in dem Apoll von Tenea, der die ägyptische Stellung noch festhält, noch eine ägyptische Plastik? Und hätten wir etwa eine ägyptische oder frühgriechische, wenn wir einen Akt in der gleichen Stellung in objektiv naturalistischer Formengebung durchbildeten? Folglich ist auch diese Stellung noch nicht das entscheidend Ägyptische, so wenig wie der Kontrapost das entscheidend Michelangeleske; er ist nur das Augenfälligste. Was Ägyptisch, Griechisch oder Michelangelo ist, ist eine Totalität; gesetzmäßiges Gebilde wohl, aber dessen Bildungsgesetz so einfach nicht zu greifen und vom Gebilde selbst vor allem nicht zu trennen ist. Löst man ab, hat man immer nur Teile in der Hand. Nicht, daß diese nicht von anderen Künstlern verwendbar wären und Teile des eigenen Schaffensgesetzes bilden könnten, aber sie gehen dann in eine neue Totalität ein und werden zu einer neuen Einzigartigkeit.

Hildebrand nennt das von ihm aufgestellte Gestaltungsgesetz der Reliefauffassung des Kubischen ein ewiges und sagt, daß durch seine Befolgung die Individualität des Künstlers nicht angetastet werde, wie auch die Individualität der Menschen dadurch nicht aufgehoben sei, daß sie alle die gleichen Organe hätten. Aber hier liegt ein Schluß vor, der in falsche Richtung führt. Die gleichen Organe haben auch die höheren Tiere. Es ist der besondere Bauplan, nach dem diese Organe geformt und gelagert sind, der eine Gruppe der Tiere physiologisch zum Menschen macht. Aber daß wir Menschen sind, ist für uns das Gegebene und wird nicht als Besonderes empfunden, auch nicht als uns alle Verbindendes. Was uns verbindet, sind schon wieder Untergliederungen, aber die wir als die wichtigeren ansehen: Eigenschaften der Rasse, der Sprache, des Volkscharakters. Und das verschwindet in seiner Bedeutung sofort innerhalb der Rasse oder gleichgearteter Rassen, und nun wird das Bedeutendste das, was den Einzelnen auszeichnet, abhebt, über die anderen emporhebt.

Was ist nun das für uns entscheidendste Gesetz? Daß wir überhaupt ein Mensch geworden sind, oder daß wir gerade dieser Mensch wurden? Nach einem bestimmten, uns eingeborenen Wachstumsgesetz müssen wir uns psychisch und physisch entwickeln. Dieses Gesetz ist enthalten in dem Keimbläschen, aus dem wir entstehen, vor aller dem Auge sichtbaren Form; es bestimmt, wenn nicht gewaltsame Eingriffe von außen einwirken, bis aufs Letzte unseren körperlichen Bau und unser geistiges Verhalten innerhalb der uns zufallenden Schicksale, ja diese Schicksale zum Teil selbst, da zwischen Mensch und Schicksal geheimnisvolle Beziehungen obwalten. Wie willkürlich auch das Leben mit uns zu verfahren scheint, das, was wir als Zufall bezeichnen, was unserer Meinung nach auch anders hätte ausfallen können, bleibt doch nur sehr an der Oberfläche des eigentlichen Kernes unserer Totalität, unserer gesetzlichen Bestimmung.

In analogem Sinne entsteht das Kunstwerk nach einem dem Künstler einwohnenden Schaffensgesetz, das die Form des Werkes bis ins Letzte bestimmt, das vor dem sichtbaren Werk in einer ersten dunklen, noch undurchgebildeten, unentwickelten, ungeformten Idee schon enthalten, aber vom fertigen Werk nicht abtrennbar und auf andere Gegenstände übertragbar ist. Mit einem Wort: Künstler, Gesetz und Werk bilden während des Schaffens eine Drei-Einheit. Nach der Entlassung aus der Hand des Künstlers steht das Werk für sich allein,

als ein Abgeschlossenes, ein Ganzes, als eine Totalität da, und zwar gleichgültig, ob es vollendet oder unvollendet ist, denn das Bildungsgesetz ist in jedem Stadium seines Fortschreitens wirksam, bestimmt das Werk nicht nur bis in das Letzte, sondern auch vom ersten Beginn der Gestaltung an und bleibt ihm untrennbar verbunden.

Wievieles Werke einer Epoche, einer Richtung auch miteinander gemeinsam haben mögen, die Aufsuchung und Unterstreichung dieses Gemeinsamen ist nötige, aber grobe Klassifizierung. Was hat man von einem Künstler ausgesagt, wenn man alles dargelegt hat, was ihn mit anderen verbindet? Wesentliches doch nur dann, wenn er anderes, als nur dieses Verbindende, nicht besitzt. Ist aber Anderes da, muß doch dieses für die Erschließung eines Werkes und eines Künstlers das Letztbestimmende sein. Was hat man von einem Menschen ausgesagt, wenn man sagt, er sei ein Säugetier, ein Europäer oder ein Deutscher?

Aus solchen Gemeinsamkeiten einer Zeit, und wäre es die, die die höchsten Werke hervorgebracht hat – was doch auch nur eine einseitige Beurteilung ist, weil nicht alle Werte, die künstlerische Werte sind, in einer Arbeit, in einer Art, in einer Epoche akkumulierbar sind, sondern viele sich gegenseitig ausschließen –, aus solchen Gemeinsamkeiten auf ewige Gesetze schließen, ist Irrtum und unnötige Beengung. Ewige Gesetze gibt es nicht, sonst wären sie nicht immer wieder gewandelt. Und zu sagen, dann wäre die Kunst eben auf Irrwegen gewesen, von gesunden Instinkten verlassen, ist ein weiterer Irrtum. Die Kunst irrt nie und hat nie Unrecht. Irrig kann nur ihre Interpretation sein. Dies: daß immer wieder Wege vor ihr liegen, die sie noch nicht gegangen ist, daß immer wieder Werte zu heben sind, die noch nicht gehoben wurden, daß sie ewig gesetzlich und doch in ewig neuer, noch ungekannter Art sich offenbart, ist das beglückende Wunder an der Kunst; denn sie ist ewig und unendlich wie das Leben selbst, von dem die einzelnen Individuen auch nur Teilerscheinungen sind, wenn es auch nicht anders als durch eben diese Teile sichtbar werden kann.

Die dauernde Betonung des Gesetzmäßigen in der Kunst könnte den Anschein erwecken, als unterscheide sich gute Kunst von schlechter dadurch, daß die erstere gesetzmäßig sei und diese nicht. Eine solche klare Trennungslinie ist aber nicht zu ziehen; ja es ist eher richtig anzunehmen, daß es Kunst, auch die geringwertigste, die nicht bestimmten Gesetzen bei ihrer Entstehung folgt, nicht gibt. Die Scheidung

muß also in den formbildenden Werten dieser Gesetze liegen. Da diese nicht zur Auswahl ausgebreitet, sondern den Künstlern immanent sind, würde sich der Schluß ergeben: der Wert des Werkes ruht im Künstler, was auch zweifellos richtig ist, wenn wir auch gewohnt sind – mit nicht weniger Recht – umgekehrt zu sagen: der Wert des Künstlers bestimmt sich nach den Werken, die er hervorbringt, denn nur an diesen können wir ihn ablesen. Damit wäre man in einem ewigen Kreislauf. Aber vielleicht läßt sich doch durch ein Analogon die Rolle der Gesetzmäßigkeit im Verhältnis des Künstlers zum Werk deutlich machen.

Wenn Physis und Psyche des Menschen nach Gesetzen sich aufbauen, die schon im Keimbläschen, aus dem er entsteht, enthalten sind, so bestimmt sich sein Verhalten in den Wechselfällen des Lebens nach diesen Gesetzen.

Nun sehen wir Menschen, deren Handeln eine große Unentschlossenheit verrät, herrührend – nach ihrer Auffassung – von einer – für sie vorhandenen – Unüberblickbarkeit der Verhältnisse, die sie zu Entscheidungen nötigen; und wir sehen Andere, deren Handeln, von einer fast instinktiven Klarheit geleitet, mit Sicherheit und Entschlossenheit ausgeführt wird und sich als richtig erweist. Beide Arten von Menschen unterstehen in ihren Entscheidungen, soweit sie auch das Für und Wider gegeneinander abwägen, bestimmten in ihnen selbst begründeten Zwängen. Der unentschlossen und dann falsch Handelnde wird immer sagen, er hätte nicht anders gekonnt. Aber ein anders Gearteter hätte unter denselben äußeren Umständen eben anders gekonnt und anders gehandelt. Ohne wesentlichen Einfluß ist dabei die größere oder geringere Kompliziertheit der Lage. Der Mensch mit der instinktiven Klarheit überrascht gerade durch die somnambule Sicherheit, mit der er sich in den schwierigsten und verwickeltsten Verhältnissen zurechtfindet und sie nach seinem Willen gestaltet. Und das gerade ist das Geheimnisvolle, um nicht zu sagen Unheimliche: diese Macht des Gestaltens, der Willensübertragung, die nun Menschen und Verhältnisse zwingt, dem stärkeren ihnen auferlegten Gesetz sich zu beugen.

Hat nun der letztere Mensch die größere Willensfreiheit vor dem anderen voraus? Er untersteht anderen Wachstumsgesetzen; wertvolleren, weil sie ihm mehr Entschlossenheit, eine weitere Auswirkung und damit Macht verleihen, die sich durch seine Handlungen ausdrückt, an denen wir sie ablesen können.

Und wo immer der schwächere Mensch an dem Beispiel eines Großen sich aufrichten, ihm das Gesetz seines Handelns ablauschen und es für sich anwenden will, wird er bei der unmittelbaren Übertragung fehlgreifen und die Erfahrung machen müssen, daß, was für den Einen paßte, für den Anderen nicht verwendbar ist, denn ihm fehlt die selbstverständliche Sicherheit in der Anwendung des Gesetzes, der Geist, der es mit Leben erfüllt.

Ähnlich muß es sich mit den dem Künstler immanenten Gesetzen verhalten, die die Gestalt seines Werkes bestimmen. Der eine Künstler ist eben anders als der andere; anders ist sein visuelles Sehen, anders sein visionäres, Anderes nimmt er auf, wenn er durch die Wirklichkeiten geht, anders drückt er den gleichen Inhalt aus im Werk, das als ein Neues, Selbständiges, Abgeschlossenes der Welt gegenüber steht. Was die besondere Art seines Schaffens bestimmt? Seine Besonderheit. Wie wollte jemand sich unterfangen, mit einzelnen ihrer Äußerungen sie selbst zu übernehmen?

Gleichgültig ist der gegenständliche Inhalt für den Kunstwert und somit auch für den Beschauer. Auch für den Künstler? Ich lasse die Malerei hier beiseite, obwohl es sich bei ihr letzten Endes um nichts anderes handelt wie bei der Plastik: welches Motiv ist am günstigsten, gibt dem Künstler am meisten Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst, lockt durch Schwierigkeiten, die zu überwinden, Probleme, die zu lösen sind? Ihr Gebiet ist unendlich ausgedehnter als das der Plastik. Hier sind wir auf Tier und Mensch beschränkt. Das weite Reich der Pflanzen und Blumen mit seinem großen Formenreichtum gehört der ornamentalen Verwendung an, ebenso das niedere Tierreich. Erst mit dem höheren Tierreich beginnen die Motive auch der freien Plastik, der, die ebenso und mehr um ihrer selbstwillen geschaffen wird, als weil sie der Architektur als Schmuck zu dienen hat. Sind nun von dieser, natürlich schwankenden, Grenze an alle formalen Motive gleichwertig? Gilt der Plastik das Tier soviel wie der Mensch? Die besondere Begabung einzelner Bildhauer für das Tier, das für sie zum speziellen Gegenstand ihres Lebenswerkes wird, ist für die Beantwortung dieser Frage so wenig entscheidend, als die Tatsache, daß seit Beginn plastischer Betätigung des Menschen immer wieder Tierplastiken entstanden sind, und solche wundervollster Art. Natürlich ist bei der Darstellung des Tieres so wenig wie bei der des Menschen die Abbildung der Wirklichkeit Sinn und Zweck der Arbeit, so groß die Hingabe

des Künstlers an die Natur und die Treue ihrer Wiedergabe auch immer sein mögen. In dem einen wie dem anderen Falle handelt es sich um das Entstehende, um das Sichausdrücken, um die Formung einer neuen und eigenen Welt. Nun gleicht aber kein Tier, auch nicht das höchstentwickelte, an Formenreichtum, an Vielfältigkeit der Stellungen und Bewegungen, dem Menschen, gleicht ihm vor allem nicht an seelischer Ausdruckskraft der Form. Jedoch auch da, wo eine seelische Durchleuchtung der Form, wie in der Gotik, gar nicht in den Kunstwillensbereich des Volkes trat, in der typischsten Kunst, der ägyptischen, die auch die monumentalsten Tierdarstellungen schuf, ist eine Plastik wie die des Schreibers höher und ausdrucksvoller als eine der herrlichsten Katzen. Für das was der Mensch vom Menschen und über ihn aussagen will, ist ihm in der Plastik der Mensch das höchste Mittel; als Naturobjekt, das ihm dient, kann er ihm natürlich soviel oder sowenig bedeuten, wie irgend ein Tier auf der Weide oder im Käfig.

Es ist auch nicht zu sagen, daß es eine Rangordnung in der Bedeutung der Künstler einschließe, ob sie den Tier- oder Menschenkörper zum Gegenstand des Werkes machen. Als Nachfühlung, Durchbildung, Bau einer Form ist das eine so schwierig wie das andere. Nur sind Äußerungen, die durch den menschlichen Leib ausdrückbar sind, dem Ausdruck durch den Tierkörper verschlossen. Auch umgekehrt; aber die ersteren sind die den Menschen zu tiefst erregenden, können das Letzte und Höchste geben, was er zu ahnen, zu fühlen fähig ist. Sicher ist nicht vorstellbar, daß dasselbe, was von den vier Sarkophagfiguren Michelangelos in der Kapelle der Medici ausgeht, irgendwie durch Tierplastik eines gleich genialen Künstlers ausdrückbar wäre.

So bleibt es denn wahr, daß wohl nichts von dem Wert, der dem Gegenstand der Darstellung in irgendeinem Zusammenhang außerhalb des Werkes zukommt, zur Vermehrung des Kunstwertes beitragen kann, daß aber gleichwohl für den Künstler der Wert der Motive ein sehr unterschiedlicher ist und sich bemißt nach der Intensität und dem Reichtum künstlerischen Ausdrucks, den sie zu entfalten fordern.

Dreierlei Art kann das äußere Verhältnis des Künstlers zum Motiv sein: er bestimmt den Gegenstand, der dargestellt, gestaltet werden soll, selbst; dann fällt die erste Vorstellung der Gestaltung mit der Bestimmung immer zusammen, ist wie eine Erleuchtung, Entdeckung. Die Verwirklichung der Vorstellung im

Raum kann dann häufig ergeben, daß sie unbefriedigend war, sie führt im Verlauf der Änderungen – da man ja nicht an ein Motiv gebunden ist – zuweilen zur Unterlegung eines anderen, das dann den gesuchten Einklang zwischen Gestaltungswillen und seiner Verwirklichung ergibt. Dieser Fall, daß gegenständliches Motiv und die Vorstellung seiner Darstellung, die das Gesetz der Gestaltung ja schon enthalten muß, zusammenfallen, wird bei allen frei geschaffenen Plastiken der häufigste sein. Ob das Motiv etwa durch eine zufällige Stellung des Modells erst erweckt wird, ist dabei ohne Bedeutung.

Ein zweiter Fall ist, daß eine bestimmte stereometrische Grundform – durch einen schon gegebenen Block, wie beim David des Michelangelo, oder auch nur in der Phantasie – vorliegt, und ein gegenständliches Motiv gesucht wird, daß dieser Gesamtform als Rauminhalt dienen kann. Das wird häufig sein bei Plastik, die sich an bestimmter Stelle der Architektur einfügen muß. Nur muß dann das gegenständliche Motiv inhaltliche Beziehung zur Zweckbestimmung des Gebäudes haben oder ihr wenigstens nicht widersprechen, wodurch die Wahl beschränkt wird.

Der dritte Fall ist, das ein gegenständliches Motiv gegeben, als Aufgabe gestellt wird und so den Ausgangspunkt bildet. Dann braucht der Künstler zunächst eine Vorstellung von der Gestaltung nicht zu besitzen. Diese bildet sich erst. Man kann St. Georg, heil. Sebastian denken oder sagen, wie man menschlicher Leib ausspricht, ohne dabei an eine bestimmte Form dieses Leibes zu denken. Das erste Denken wird sich vielmehr leicht an schon bekannte Gestaltungen der gestellten Aufgabe heften, von denen man sich erst befreien muß.

Was hingegen sofort gegeben ist, ist – wenn auch zunächst etwas Negatives, so doch die Vorstufe des Positiven – ein Ausschließen solcher (vorhandener oder nicht vorhandener) Gestaltungen, die außerhalb der Wesens-, der Schaffensart des Künstlers liegen. Deswegen hat er auch ein klares Gefühl dafür, ob er eine Aufgabe in ihn selbst zufriedenstellender Weise lösen können wird oder nicht, ob sie innerhalb seines Bereiches ist, „ob sie ihm liegt".

Dieser Fall des gegebenen gegenständlichen Motives wird sich häufig paaren mit gegebener Einfügung in Architektur und damit bedingter stereometrischer Gesamtform, wie beim St. Georg des Donatello oder anderen Nischenfiguren, an Or san Michele.

Solche Gebundenheit darf bei allen Plastiken in Verbindung mit Architektur bis zu unserer Zeit hin als Regel angenommen werden. Zweck und Form des Gebäudes ergaben das dem Künstler vorbestimmte, gegenständliche Motiv, seinen Ort und seine räumliche Ausdehnung.

Das ist scheinbar für ihn die größte Beschränkung und doch geeignet, seine Einbildungs-, Formungs-, Gestaltungskraft am meisten anzuspornen. Wenn wir bedenken, daß im Mittelalter trotz der Mannigfaltigkeit der Aufgaben diese sich immer wiederholten, werden wir finden, daß das gegenständliche Motiv, so wichtig es dem Beschauer als Bilderschrift auch bleiben mochte, für den Künstler zu derselben untergeordneten Bedeutung herabsank, die wir ihm heute nur zuerkennen. Für ihn gab es nur ein Ringen um die Gestaltung, um das Wie der Darstellung, glücklich, daß er nach dem Was meistens nicht zu suchen brauchte, daß es ihm gegeben wurde, ihm aber auch von vornherein die Teilnahme des Beschauers sicherte, den die besondere Darstellung des gegenständlich Vertrauten nicht minder anging als den Künstler selbst. Wenn man will, war der Künstler in diesen Fällen der Illustrator, auch der Ausdeuter vorhandener Dichtung; aber er war nur Dichter der Gestaltung, nicht auch zugleich Dichter des bildlich zu gestaltenden Vorganges selbst. Und diese Beschränkung, diese Bindung an vorhandene Dichtung schloß den Reichtum seiner Gestaltungsmöglichkeiten ein. Daß solche Bindungen heute so gut wie nicht mehr bestehen, wenigstens nicht für die Gebäude, die wir mit Plastik schmücken, ist einer der Gründe für die geistige und erschreckende Armut unserer Bauplastik.

Das Gebäude, an dem alle plastische Kunst zuerst und fast ausschließlich sich offenbarte, war der Tempel, das Haus des Gottes. Und gerade hier brauchte nur die große Dichtung aufgeschlagen zu werden: der Mythos, und Motive, die plastischer Gestaltung günstig waren, sprangen dem Künstler auf jeder Seite entgegen. Eine Kampfszene zwischen einem Lapithen und einem Kentauren, einem Krieger und einer Amazone, läßt sich immer und immer wieder anders fassen, erlaubt die plastische Füllung langer Reihen von Metopen. Erfordert die Architektur eine Anzahl Figuren von räumlich gleichem Gewicht, ist es ein anderes, ob die klugen und törichten Jungfrauen, ob Propheten, Apostel, Heilige für die Gestaltung sich darbieten, oder ob der Künstler zunächst ins Leere greift. Und das tut er heute immer. Selbst die vielgeschmähte Allegorie war, wo es sich um

Profanbauten handelte, noch ein, wenn auch armer, Ersatz. Kardinaltugenden, Jahreszeiten, Liebe und Hoffnung, Tugend und Laster, wenn sie auch nur durch an sich belanglose Attribute deutlich gemacht werden konnten, waren Vorwürfe, die viele Möglichkeiten immer geänderter Darstellung einschlossen.

Die Gebäude, die heute in erster Linie plastischen Schmuck erhalten, sind Profanbauten (die Kirchen, die noch gebaut werden, zählen nicht; sie sind auch ausgeschieden aus der Kunstbewegung unserer Zeit, begnügen sich mit schwächlichem Abklatsch älterer Kunstformen). Unter den Profanbauten sind es Warenhäuser, Banken, Theater, Krankenhäuser, Schulen, Privathäuser. Es ist sofort ersichtlich, daß für diese verschiedenen Gebäude, alle zusammengenommen, nicht ein schwacher Teil der Fülle von Motiven zur Verfügung steht, wie für die Kirche. Es erübrigt sich, durchzugehen, welche Motive für die einzelnen Gebäudearten in Anwendung kommen könnten. Wir können umgekehrt vorgehen und sehen, was dargestellt wird. Da sind es zwei Motive, die zumeist, und gleichviel an welchem Gebäude, wiederkehren; an erster Stelle und bis zum Überdruß: Putten; ich sage absichtlich nicht Kinder, denn es handelt sich selten darum, diese mit ihrem besonderen Eigenleben zur Darstellung zu bringen. Die Putte ist nur eine mehr oder weniger veränderte Formentlehnung aus der Körperwelt des Kindes, die dann für Hantierungen verwendet wird, die wenig oder nichts mit dem Kinde zu tun haben. So sehen wir denn Putten mit Wappen, Putten mit Kränzen und Gewinden, Putten mit allerlei Tiergezeug. Es ist eben ein Motiv, das ob seiner gänzlichen Bedeutungslosigkeit die größte Verwendbarkeit besitzt und immer noch geeignet ist, wenn gar nichts mehr passen will.

An zweiter Stelle sind es weibliche, seltener männliche Figuren, die ohne bestimmte Beziehung zum Zweck des Gebäudes, die sich nicht ergab oder unverwendbar war, nichts anderes ausdrücken dürfen als das „in sich selbst ruhende Sein". So vielerlei Möglichkeiten an Stellungen es dafür auch immerhin gibt, sie gleichen für den Passanten – und für den sind sie in diesem Fall als Schmuck des Gebäudes doch wirklich bestimmt – einander leicht und erscheinen ihm viel gleicher und gleichgültiger, als sie es sein mögen. Dann kommen noch einige allegorische Figuren und Tierdarstellungen, und wir sind zu Ende.

Es ist auch der Plastik nicht oder doch wenig möglich – die Warenhäuser würden es nahelegen –, das Volk „bei der Arbeit aufzusuchen", denn die Formen,

die unsere Arbeit angenommen hat, sind der Plastik immer ungünstiger geworden. Je mehr wir zu primitiven Zeiten hinabsteigen, je mehr haben wir den nackten oder wenig bekleideten Menschen mit seinem Werkzeug und dem Gegenstand, an dem er arbeitet, je inniger sind beide in ihrer Ganzheit noch verschmolzen. Die Arbeitsteilung hat sie mehr und mehr auseinandergerissen, und umfangreiche Maschinen sind hinzugetreten. Dazu kommt, daß die Plastik Dinge braucht, die auch plastisch, d. h. formal interessant sind, und das sind weder Warenballen, noch Fässer, noch Maschinen oder komplizierte Werkzeuge.

So ist die Armut und Belanglosigkeit unserer Bauplastik nur zum geringen Teil einem mangelnden Können der Künstler zuzuschreiben. Alle äußeren Umstände sind ihr so ungünstig wie möglich. Selbst ein ungefährdeter Standpunkt und Muße zur Betrachtung sind in unserer Zeit rasenden Verkehrs nicht gegeben, und die Vorliebe mancher Architekten, die Höhe des dritten oder vierten Stockwerkes mit Figuren zu schmücken, wo Vasen denselben gleichgültigen Dienst verrichten würden, trägt nicht dazu bei, Wert der Aufgabe und des Schmuckes Künstlern und Passanten nahezubringen.

Ein Bedauern über diese Entwicklung ist ein nutzloses und nicht einmal berechtigtes Unterfangen. Von der Kunst in ihrem ewigen Verlauf aus gesehen, will es wenig bedeuten, ob zu einer gegebenen Zeit die Malerei oder die Plastik die hervorragendere Entwicklung nimmt, und ob es bei der Plastik ihre Verbindung mit der Architektur oder ihre zweckfreie Entstehung ist, die ermöglicht hat, neue Werte ans Licht zu heben. Epochen wie die griechische oder die gotische waren; ob unter gänzlich anderen Voraussetzungen noch einmal eine günstige Welle für die Plastik im Dienste der Architektur kommen wird, ist müßig zu fragen. Da angreifen, wo neue Möglichkeiten liegen, ist das Gegebene. Ein Werk wie das Auguste Rodins, mit allem, was es an Neuem gebracht hat, entschädigt für vieles, was uns entgangen sein könnte.

Das geistige Eigentum an der Erscheinungsform der Kunst.

Im Laufe der Zeiten hat sich im Kunstschaffen ein Vorgang vollzogen, der sich als die Umwandlung der Erscheinungsform der Kunst aus Allgemein- in Privateigentum bezeichnen läßt. Man kann den Vollzug dieser Umwandlung auch den Wandel der Kunst vom Typischen zum Individuellen nennen, wie es uns vertrauter ist. Aber vielleicht bezeichnet die obige Benennung dieses Vorganges genauer etwas ihm Anhaftendes, das verdient, näher betrachtet zu werden.

Wenn ein primitiver Stamm Haus und Arbeitsgerät verziert, den Körper bemalt, tätowiert, oder mit selbstgefertigtem Schmuck behängt, Idole schnitzt, so haben wir eine Kunstausübung aller, deren Geschicklichkeit dazu ausreicht, und zwar in formal annähernd gleicher Weise, d. h. die Formen von Gerät, Schmuck und Zier werden von allen wiederholt, sie sind Stammeseigentum, wie seine Sprache oder religiösen Gebräuche, ja die Schmuckformen selbst sind Sprache, Bilderschrift, haben symbolische Bedeutung. Wenn bei steigender Kultur, bei Ausdehnung und Machtzuwachs des Volkes, durch erweiterte Arbeitsteilung die Anfertigung alles dessen, was besondere Geschicklichkeit fordert, in die Hände derer übergeht, die durch Neigung und Veranlagung dazu berufen sind, sich also die Bildung einer besonderen Handwerkergruppe vollzieht, wenn selbst die Formen im Zeitablauf oft ihre symbolische Bedeutung verlieren, reine Zierform werden, so bleiben sie doch nicht minder allgemeines Eigentum, dessen sich jeder, der es anwenden will, bedient. Was von den Besten durch Erfindung hinzugewonnen, was vielleicht durch gelegentlich ungeschickte Nachahmung an Neuformen entsteht, geht sofort in den allgemeinen Besitz über, gehört jedem, der Gebrauch davon machen will.

Diesen Zustand treffen wir nicht nur bei primitiven Stämmen, sondern bei allen hohen Kulturen des Altertums an; er ermöglicht auch, daß viele an ein und demselben Werk beschäftigt sein, diese es beginnen, jene es fortführen können, ohne daß die Einheit des Werkes dadurch bemerkenswerte Einbuße erleidet. Gesetze und Regeln, nach denen sich das künstlerische Schaffen vollzieht, sind – formuliert oder nicht – Eigentum aller Ausübenden.

So läßt sich sagen, in der ägyptischen Kunst, um ein Beispiel anzuführen, war die Erscheinungsform der Kunst, das, was sie für uns zur ägyptischen macht, Besitz des ägyptischen Volkes, des Teiles von ihm, der sie ausübte. Ob sie nun für die Tempel der Götter, die Gräber der Könige und Vornehmen, ihr Gerät oder die Unzahl der kleinen Idole angewendet wurde, von denen auch der Ärmste welche im Besitz hatte, ist darauf ohne Einfluß.

So gesehen, war also die Kunst für den, der sich ihr zuwandte, um sie zu erlernen, etwas außerhalb der Künstler Stehendes, ihnen nicht im einzelnen Zugehöriges; etwas das man durch Erlernung sich aneignen konnte, um es wieder an das Allgemeine zurückzugeben. Als Maßstab des einzelnen Könnens galten natürlich die vorhandenen Werke der Kunst, deren beste die Nachahmung und Nacheiferung am stärksten herausforderten.

Es versteht sich, daß eine solche Kunst typisch ist, daß es in ihr eine Trennung zwischen hoher und anderer Kunst nicht geben kann, sondern nur Unterschiede der Motive und des Könnens, das ihre Ausführung erfordert, und daß die Künstler anonym bleiben – bis auf wenige Ausnahmefälle – als Arbeiter an einem gemeinsamen Werk. Die Bedingungen, die die besondere Gestaltung der ägyptischen Kunst herbeiführten, und die Gründe für ihre geringe Änderung in Jahrtausenden, gehören nicht in diesen Zusammenhang und ändern nichts an dem Ausgeführten.

Der Gegenpol dieses Zustandes der Erscheinungsform der Kunst als eines allgemeinen Eigentums ist der Zustand von heute. Das Werk gehört dem, der es in Auftrag gibt oder kauft, der Genuß an ihm dem, der es zu Gesicht bekommt und das Organ dafür hat, die Erscheinungsform des Werkes aber bleibt Eigentum des Künstlers. Eine Erscheinungsform der Kunst als allgemeines Eigentum gibt es heute nicht. Der, der sich der Kunst naht, um sie ausüben zu lernen, sieht sie aufgeteilt in einzelne Domänen als Eigentum einzelner Künstler; nur so lernt er sie überhaupt kennen.

Die Umwandlung kann nun nur mit dem Sich-seiner-selbst-bewußt-werden des Individuums zusammenhängen. Was Jakob Burckhardt in seinem Buch „Die Kultur der Renaissance“ ausführt, daß der einzelne sich bewußt geworden sei, neben seiner Zugehörigkeit zur Rasse, zum Stamme, zur Familie, neben der Gleichgeartetheit doch auch etwas Ungleichgeartetes zu besitzen, ein anderer, von

allen verschiedener und einmaliger Mensch zu sein, muß sich in jedem höher entwickelten Volk vollzogen haben. In der Renaissance in Italien mag es am frühesten oder am schärfsten zum Ausdruck gekommen sein.

Mit der Bewußtwerdung des Individuums mußte sich auch eine feinere Unterscheidung des geistigen Eigentums entwickeln, und gerade die Renaissance scheint wie ein Übergang zu der gänzlichen Zuerkennung geistiger Werte an die, die sie hervorgebracht haben, zu sein; denn wir finden in Ruhmeserhebungen die Namen der Künstler und ihre Werke verschmolzen; wir finden das aber gepaart mit der Tatsache, daß die Künstler Schüler hatten, wie es von jeher üblich gewesen, daß die Schüler ihren Ehrgeiz darein setzten, so zu arbeiten wie der Meister, daß das jeder selbstverständlich fand, und daß man sie rühmte, wenn sie darin erfolgreich waren.

Dieses Hinübergleiten des geistigen Eigentums an der Erscheinungsform der Kunst aus allgemeinem in privaten Besitz fällt nun auch zusammen mit dem Häufigerwerden freigeschaffener Kunstwerke, ohne vorgesehenen Zweck, ohne vorbestimmte Einfügung in die Architektur.

Am Beginn des Kunstschaffens war das Gegenständliche, das das Werk zu verkörpern hatte – die Gestalt des Gottes z. B. – der eigenste Zweck, um dessentwillen es entstand. Der künstlerische Wert war eine dem Werk verhaftete Nebenerscheinung. Aber allmählich vollzog sich die Umstellung, die die Besonderheit der Bildung des schon häufiger dargestellten Gegenstandes an die erste Stelle schob, so daß heute der künstlerische Wert der einzig berechtigte Grund des Daseins eines Werkes und damit auch des Künstlers ist. Gelingt ihm die Hervorbringung solcher Werke nicht, ist sein Tun trotz bestem Wollen ein überflüssiges gewesen.

Wenn nun das Werk keine vorhergesehene Bestimmung mehr hat, und wenn es nur noch um des künstlerischen Wertes willen, den es verkörpert, geschaffen wird, weil der schaffende Mensch dies als seine ureigenste Bestimmung ansieht, gleichviel ob jemand das Werk begehrt oder nicht, dann wird damit auch der Übergang von typischer zu individueller Kunst sich vollzogen haben, und die Erscheinungsform des Werkes wird eine dem Künstler, der es hervorgebracht hat, eigentümliche sein und ihm als Eigentum zugesprochen werden. Nun ist typisch und individuell dabei in dem doppelten Sinne zu verstehen, daß die Künstler nicht nur voneinander verschieden sind und diese ihre Besonderheit, ihre Individualität

als ihr eigentümliches Teil betrachten, sondern daß sich die Kunst auch in einer von den Zeiten rein typischer Kunst sehr abstechenden Weise des Individuums als Darstellungsobjektes bemächtigt. Das wird sich zunächst im Porträt kundgeben, dann aber auch in der Durchbildung der menschlichen Gestalt, die nicht mehr, wie in der ägyptischen und griechischen Kunst, typisiert, sondern mehr als eine einmalige Formung, die so nie völlig gleich wiederkehrt, dargestellt wird. Der David des Verrocchio, der Johannes des Donatello sind Beispiele dieser Art. Solche Kunst wird nun der typischen als naturalistisch gegenübergestellt; aber diese Bezeichnung ist doch nur eine sehr unbestimmte. Unter Echnaton hatte die ägyptische Kunst eine naturalistische Periode, aber dieser Naturalismus, z. B. in der Darstellung der Kinder des Königs in Tel el Amarna, ist immer noch typisches Bilden verglichen mit der naturalistischen Wiedergabe des menschlichen Körpers durch unsere Kunst in den neunziger Jahren, etwa der Plastik Maisons. Der David des Verrocchio ist ein individuellerer Körper als der des Idolino in Florenz, aber Naturalismus in der Bedeutung, die dem Wort heute zukommt, ist auch der David noch nicht.

Der Übergang vom Typischen zum Individuellen, von der Kunst mit vorbestimmter Verwendung im Dienste der Architektur zur zweckfreien, um ihrer selbst willen geschaffenen, ändert auch die Stellung der Gesetze, nach denen sich das Schaffen vollzieht, zum Werk und zum Künstler. Ist die Erscheinungsform der Kunst allgemeines Eigentum, dann sind es auch die Gesetze und Regeln, die ihr zugrunde liegen. Geht durch immer steigende Individualisierung der Kunst die Erscheinungsform in das Eigentum des Künstlers über, so müssen das auch die Gestaltungsgesetze, die das Werk bis ins Letzte bestimmen; sie werden in einem vorher ungekannten Grade mit dem Künstler durch das Werk verschmolzen und von letzterem nicht ablösbar, anders verwendbar sein.

Nun ist es bei alledem selbstverständlich, weil es gar nicht anders sein kann, daß die Erscheinungsformen der Kunst, die der Vergangenheit und die der Gegenwart, bis zu einem gewissen Grade wieder in anderen Besitz übergehen; denn immer wieder können die Nachgeborenen nicht anders als von den toten und lebenden Meistern lernen. In der Wissenschaft und in der Technik, wo der Begriff des geistigen Eigentums nicht minder ausgebildet ist als in der Kunst, muß jede neue Entdeckung oder Erfindung sofort Allgemeingut, der Allgemeinheit

nutzbar gemacht werden. Die Eigentums-Zuerkennung wird dadurch aber nicht aufgehoben; sie geschieht durch Quellenangabe bei wissenschaftlichen Entdeckungen, durch Patente bei wissenschaftlichen Erfindungen. In der bildenden Kunst gibt es weder das eine noch das andere. Aber wir haben ein ganz bestimmt ausgeprägtes Gefühl dafür, wie weit ein Übernehmen des durch einen Künstler Geformten durch einen anderen gehen darf, was wir als Anregung, Anlehnung oder Entlehnung ansehen müssen. Dabei tut es nichts, ob es sich für die Entlehnung um tote oder lebende Künstler handelt; das Eigentumsrecht der durch sie geprägten Form sprechen wir heute, wenn wir die Künstler nicht kennen, den für sie stehenden Werken, den Epochen zu. Daß einzelne Künstler nur mit einem weitgehenden Nachahmungstalent ausgestattet, daß sie wenig imstande sind, Eigenes auszudrücken – eben weil sie es nicht haben – kann uns nicht veranlassen, Entlehnungen, die wir verwerfen, entschuldbar zu finden. Zu erfahren, daß einer, was andere schon konnten, auch kann, kann unsere Teilnahme nicht erregen, sondern nur das Besondere des Einen, das, was er allein oder zuerst konnte. Eine solche Anschauung – und sie ist die allein herrschende – steht dem freiwilligen Zusammenarbeiten, Miteinanderverschmelzen mehrerer, selbst artverwandter Künstler, und somit Bildungsansätzen erneut typischer Kunst, feindlich, hemmend, immer wieder auflösend gegenüber.

Die Eigentums-Zuerkennung ist nun nicht für alle Äußerungsarten der bildenden Kunst in gleicher Schärfe durchgeführt worden. Wo sie Zwecken des täglichen Lebens zu dienen, Bau und Gerät zu schaffen, wo sie denselben Gegenstand, dem Bedürfnis entsprechend oft, zu wiederholen hat, erheben wir nicht den Anspruch auf immer neue, originale Gestaltung; sie wäre nicht durchführbar. Die Anwendung maschineller Hilfsmittel, erzwungen durch das im Verhältnis zur Bevölkerungszahl und dem gesteigerten Verlangen nach Annehmlichkeit vermehrte Bedürfnis nach Erzeugung, schließt selbst die leisen Änderungen aus, die die Handarbeit dem wiederholten Gegenstand zu geben wußte und die ihm einen Hauch von Einmaligkeit verliehen. Aber auch davon abgesehen, vermögen wir in den Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens nicht dasselbe geeignete Medium zur Offenbarung seelischer Zustände eines Menschen zu erblicken, wie in den zweckfreien Werken der Plastik und der Malerei. Nicht, daß nicht auch Form und Schmuck des Gerätes Ausdruck des Geistes einer Zeit wären; aber

was wir hier erblicken, ist eben nur Geist der Zeit, und nicht das Gleiche, was uns die Werke der Kunst enthüllen. Diese gerade verkörpern, ihrer zeitlichen Bedingtheit ungeachtet, ein Überzeitliches, ein Ewiges. Als Werke genialer Menschen, deren Geburt immer das gleiche Wunder bleibt, wirken sie über ihre Zeit hinaus, in kommende Jahrhunderte und Jahrtausende hinein, weil der Geist, der in den Schöpfern selbst Gestalt gewann, ein Hauch des Zeitlosen und Ewigen war.

Der Querschnitt durch eine Zeit zeigt die verschiedenen Kräfte und Strömungen geistiger, politischer, wirtschaftlicher, sozialer Art, die aufeinander und umgestaltend in die Zukunft wirken. Aber Haus, Gerät und Kleid sind doch nur gleichsam ihre Hülle, die abgelegt, zurückgelassen und immer wieder neu gewoben wird.

Der bildnerische Wille, der diese Hülle schafft, ist natürlich kein der Artung nach anderer, als der, der Statuen formt, Bilder malt, Tempel baut. Diese und Gerät und Schmuck sind nur verschiedene Intensitäten seiner Kraft, und je mehr wir in primitive Zeiten zurückgehen, je stärker wird die Ausdrucks-Wertgleichheit zwischen Gerät, Schmuck und Idol. Im Tempel, im Bild, in der Statue schuf sich der bildnerische Wille gleichsam kostbarere Gefäße zu seiner Aufnahme, und diese Differenzierung ist im Laufe der Zeiten stärker geworden, mehr und mehr ist die Ewigkeits-Sehnsucht, der Ewigkeits-Wert in Bild und Statue hinübergeglitten, wie diese mehr und mehr anderen Zwecken enthoben wurden.

So hat sich eine Unterscheidung herausgebildet, eine Stufung der Kunst, die für frühere Zeiten keine oder nicht die gleiche Gültigkeit hat, in hohe Kunst und andere, wobei diese letztere bald angewandte Kunst, bald Kunstgewerbe, Industrie-Kunst, Kunst-Handwerk genannt wird, welche Bezeichnungen ebenso viele, nicht immer klare, Abgrenzungen gegeneinander einschließen. Aber gemeinsam ist ihnen eben doch, daß sie Bedürfnissen des täglichen Lebens Formen schaffen, die uns um so wertvoller sind, je weniger sie von fremden Beimischungen mitbestimmt werden, mögen diese nun in unpassenden Stilentlehnungen bestehen oder in einer Überhöhung durch persönlich-seelische Werte.

Die Unterscheidung zwischen hoher Kunst und anderer wird immer wieder angefochten, als nicht zu Recht bestehend hingestellt. Sie ist gleichwohl da und – ungeachtet der Grenzfälle – für die Kunst unserer Zeit von nicht zu

übersehender Klarheit. Sicher ist eine gute Tischlampe wertvoller als eine schlechte Plastik; aber noch sicherer ist eine Arbeit Rodins, wie die Bürger von Calais oder ein Balzac, überhaupt jeder vergleichenden Wertung mit irgendwelchem kunstgewerblichen Gegenstand der gleichen Zeit enthoben, und das ist nicht anders, wenn wir Donatello, Michelangelo oder Rembrandt dafür einsetzen. Das hebt natürlich nicht auf, daß das Gerät von höchster Schönheit sein und durch diese in die Ewigkeit eingehen kann.

In der Baukunst sind die Grenzfälle besonders schwer zu entscheiden. Daß der Dom zu Magdeburg hohe Kunst ist, der Dom zu Berlin jedoch ebensowenig wie irgend eine der modernen Dutzendvillen, die, jede anders, durchaus allen billigen Wohnansprüchen genügen, ist allerdings nicht zweifelhaft. Aber hier fließen doch bei vielen Bauten profaner oder sakraler Art die Merkmale sehr ineinander, und so ist denn die Zuerkennung des persönlichen Eigentums in der Baukunst viel weniger bestimmt als in der Malerei und Plastik, aber auch viel weniger aufgehoben als im Kunstgewerbe ganz oder vorwiegend maschineller Herstellung. Gewisse Formen müssen eben, mehr oder minder variiert, immer wiederkehren, Allgemeineigentum bleiben; doch läßt das Ganze über den Geist, der es gebar, meistens keine Unklarheiten zu. Unverkennbar ist aber auch hier, und ebenso im Kunstgewerbe, die Absicht, das geistige Eigentum, wo es klar in die Erscheinung tritt, anzuerkennen und in Schutz zu nehmen. Da nicht mehr, wie vor der Industrialisierung des Kunstgewerbes die Regel war, Entwerfender und Ausführender in eine Person zusammenfallen, welcher Zustand nur noch für kunstgewerbliche Einzelstücke aufrecht zu erhalten ist, wird das geistige Eigentum dem Urheber des Entwurfes zugesprochen. Ganz feine Unterscheidungen nach einzelnen Künstler-Persönlichkeiten, wie sie für die hohe Kunst heute selbstverständlich sind, werden im Kunstgewerbe und auch zum Teil in der Baukunst, selbst wenn sie, wie im Anfang unserer kunstgewerblichen Bewegung, begonnen wurden, sehr bald immer wieder verwischt werden. Hier ist eine größere Freiheit in der Übernahme des einmal Geschaffenen, als eines in seiner Erscheinungsform allgemeinen Eigentums, unumgänglich. Für die Malerei und Plastik als zweckfreier Kunst fallen die Gründe dafür fort.

Trotz der weitgehenden Individualisierung der Kunst hört sie jedoch nicht auf, eine allgemeine Angelegenheit zu sein. Was durch Malerei oder Plastik, als

ihnen ureigenst zustehend, ausgedrückt werden kann, ist eben auf andere Art nicht ausdrückbar, ist aber ein Teil unserer unnennbaren Sehnsucht ins Unendliche und Ewige, die nach Ausdruck sucht. War im Anfang der gegenständliche Inhalt der Kunst, die Darstellung des Mythos, der den Menschen zu tiefst erregende und dadurch jeden einzelnen angehend, und war die Darstellungsart, als Mittel zu diesem Zweck, allgemeines Eigentum, also typische Kunst, ist hingegen heute der gegenständliche Inhalt nur ein Mittel, und auch nur in dieser Eigenschaft bewertetes, für die – individualisierte – Erscheinungsform der Kunst, dann hat sich an der Bedeutung der Kunst für den Menschen durch diese Wandlung doch nichts geändert, es ist nur eine andere Betonung der Rollen eingetreten. Die Form ist die ausschließliche Trägerin unserer Sehnsucht, unseres Verhältnisses zum All geworden. Dies Verhältnis drückt sich durch die Erscheinungsform unmittelbar aus, und es ist dafür dann gleichgültig, ob die Erscheinungsform – in der Malerei z. B. – an der Darstellung eines als Gegenstand gleichgültigen Stilllebens von Früchten und irdenem Geschirr sichtbar wird oder an einer Auferstehung. Nur wenn letztere dem Künstler mehr Möglichkeiten zur Entfaltung seiner Kunst bietet, ist sie – für ihn und nur dadurch auch für uns, aber vielleicht in hohem Maße – wichtiger. Für die Bedeutung der Kunst als Ausdruck unserer Sehnsucht ist es auch gleichgültig, ob sie sich in einer Zeit typisch und einheitlich zeigt, oder, in einer großen Zahl von Künstlern, in individuell vielfacher Spiegelung. Insofern ist die Klage über die vielerlei Richtungen in der Kunst – am stärksten in der Malerei – über die Zerspaltungen der künstlerischen Anschauungen, über die Uneinheitlichkeit der künstlerischen Darbietungen, unberechtigt, nutzlos ist sie ohnedies; daß sich die Vielfalt der Richtungen beim Betreten eines Ausstellungsraumes zuweilen geradezu lähmend auf den Willen zur Betrachtung der Werke legt, ist gleichwohl wahr.

Nun führt man allerdings den Begriff des Stiles auf eine solche Einheitlichkeit künstlerischer Anschauung, die ihrerseits immer wieder nur aus der Einheitlichkeit einer Weltanschauung hervorgehen kann, zurück. Man sagt von der ägyptischen, der griechischen Kunst, sie seien stilvoll, und von unserer, sie sei stillos. Aber darunter kann man nur jene Einheitlichkeit des Ausdrucks verstehen, die für die Stärke, den Wert der Kunst ungemein fördernd sein kann, aber nicht unbedingtes Kriterium ist. Die Zeit Rembrandts hat nicht jene Stil-Einheit und

Geschlossenheit wie die ägyptische. Was tut das, wenn ein Genie wie Rembrandt lebt und arbeitet? Kann überhaupt eine Zeit stillos sein? Doch ebensowenig wie gesetzlos. Ist das Leben, das doch nur in organischen, individuellen Formen sich darstellen kann, in jenen Organismen stärker, wo die Form einfacher ist, als in denen, wo sie vielfältiger ist? Wichtig ist doch nur der Wert der Kunst, der hervorgebracht wird, und schließlich ist Einheitlichkeit einer Zeit so wenig der einzig berechtigte Maßstab, wie der der klassischen Schönheit, der Monumentalität oder der primitiven Einfachheit.

Ob wir, trotz aller dahingehenden Sehnsucht, wieder eine einheitliche Weltanschauung, eine Religion haben werden, ist ungewiß, ebenso ungewiß ist, ob damit dann wieder ein allgemeingültiger und für die Kunst so reicher und geeigneter Inhalt gegeben sein wird, wie etwa in der christlichen. Gewiß aber scheint mir, daß wir zu einem Allgemein-Eigentum der Erscheinungsform, wie bei pimitiver Kunst, nicht mehr zurückkehren werden. Auch dann wird die Kunst sich nur in individueller Vielfalt darstellen, und es ist nicht einzusehen, warum diese Möglichkeit nicht trotz einheitlichen Stoffgebietes gegeben sein sollte. Eine Aufhebung individueller Betonung in der Kunst würde einer Aufhebung der individuellen Betonung überhaupt gleichzusetzen sein: nach dieser Richtung zeigt die Nadel unserer Entwicklung nicht. Wir hoffen doch, und diese Hoffnung einzig macht die qualvolle Wichtigkeit der Technik, des Verkehrs, der Organisation, des Mechanismus unserer Zeit erträglich, daß die Einfügung unserer Person in die vielfachen Bindungen, die doch alle nichts anderes als Zweckverbände sein können, wir hoffen doch, daß die dauernde Steigerung aller mechanischen Mittel des Lebens uns ein größeres Maß persönlicher Freiheit, Unabhängigkeit, Selbstbestimmung, kurz, geistigen Lebens gewähren soll, als es der einzelne je gehabt hat. Dieser Zug geht doch über den Erdball. Unterschiedliche Völker des Stammes, der Rasse, der Sprache, und wären sie die kleinsten, lassen sich nicht mehr aufsaugen durch größere, wollen nicht in ihnen untergehen, verlangen die Achtung vor ihrer Eigenheit, das Recht der Selbstbestimmung; und nur freiwillig wollen und werden sie sich auf die Dauer zusammenschließen zu größeren Verbänden, Zweckverbänden. So auch der einzelne Mensch.

Nein, eine Wiederverschmelzung der individualistisch gespalteten Kunst zu einer einheitlich-typischen scheint mir nicht im Bereich sich erfüllender Erwartung

zu liegen, so wenig wie die Rückbildung individueller Prägung des Menschen überhaupt, und es ist zweifelhaft, ob die Kunst dadurch verliert.*

Die Hingabe an die Kunst, an die Sache, der sie dienen, das Sich-vergessen, ist seitens der größten Künstler, der individuellsten, gerade so groß wie nur je in einer Zeit typischer Kunst. Die Großen am wenigsten denken an die Betonung ihrer Besonderheit; die ist einfach gegeben; sie gerade denken nur an ihr Werk, an die lauterste, reinste, wahrste Erfüllung der Aufgabe, die die Natur – oder ein Gott – ihnen übertragen hat. Und insofern kann man sagen, daß gerade die individuellste Kunst, und das ist die der Großen, die eines Rembrandt, eines Michelangelo, die sachlichste, die am meisten vom Individuum gelöste ist: Welteigentum. Das aber schließt nicht ein, daß sie von einem anderen Individuum übernommen werden kann. Den Irrtum, daß die Künstler heute nur daran dächten, wie sie originell sein, auffallen, verblüffen könnten, muß man fallen lassen; möglich, daß sich der eine oder andere in törichter Befangenheit und voller Verkennung der Voraussetzung des Originalen darum müht; aber dann sicher ohne Erfolg. Man kann nicht originell sein, nur weil man es will, man ist es eben. Nur: was Originalität ist, liegt nicht immer bei ihrem Auftreten gleich klar erkennbar zutage.

Steht man dem Wandel der Kunst von einer typischen, mit allgemein wichtigen Inhalten, zu einer individuellen, mit für den Kunstwert gleichgültigen Inhalten, was deren Wichtigkeit anderer Ordnung nicht aufhebt, also einer Entwicklung, die doch wie jede, Naturnotwendigkeit sein mußte, bejahend gegenüber, dann muß man auch das Ausstellungswesen unserer Zeit, trotz seinen verbesserungsbedürftigen Mängeln, bejahen. Eine andere Möglichkeit, an die Öffentlichkeit zu treten, hat die Kunst nicht mehr. Selbst wer sich berufsmäßig mit ihr zu befassen hat – Kunsthistoriker oder Museumsleiter –, sucht einen Künstler nur im Atelier auf, wenn er ihm vorher auf einer Ausstellung aufgefallen ist. Und dagegen ist nichts zu sagen, wenn es auch für den Künstler den nicht jedem angenehmen Zwang des Ausstellens einschließt, sofern ihm überhaupt daran liegt, daß seine

* Das einzige Beispiel einer Künstlergemeinde mit für die Öffentlichkeit anonymen Mitgliedern in unserer Zeit — die Beuroner Schule —, aber auch diese gegründet von einer starken Individualität, dem Pater Desiderius Lenz, ist ohne nachhaltige Wirkung und ohne künstlerischen Einfluß geblieben.

Arbeit auch gesehen und in den Wettbewerb der Werte gezogen wird. Man muß es aufgeben, das Ausstellungswesen als eine beklagenswerte und hoffentlich einmal vorübergehende Erscheinung aufzufassen, die wieder normalen Zuständen Platz machen wird, d. h. einer inhaltlich allgemein wichtigen Kunst, deren Verwendung im Dienste der Architektur vor der Entstehung bestimmt ist, womit dann endlich dieser sinnlosen Produktion der Allzuvielen, deren Werk kein Mensch begehrt, ein Ende gesetzt sein würde. Man muß eine andere Schlußfolgerung ziehen: Jedes bedeutende Kunstwerk ist ein kostbares, ja unersetzliches Gut und verdient die Erhaltung und früher oder später einen Platz, der es der Öffentlichkeit zugänglich macht. Daß die Werke zweckfrei, ohne vorherige Bestimmung, entstehen, ändert daran nichts. So muß man sie sammeln und ihnen einen Platz schaffen, der ihnen ihre volle Wirkung sichert. Der Einwand, daß es dazu an Mitteln und an Raum fehle, verdient nicht einmal eine Widerlegung; es stände hoffnungslos um ein Volk, bei dem das zuträfe. Unsere Museen sind ein Anfang dazu, aber auch nicht mehr, denn eigentlich betrachtet man sie immer, soweit es die Kunst der Lebenden angeht, als einen Notbehelf. „Die Kunst hat nicht die Bestimmung des Museums." Aber gerade diese hat sie. Was für das Buch der Verleger, für das Drama und die Oper das Spielhaus, die Musik der Konzertsaal, ist für die bildende Kunst, deren Wert sie berechtigt darauf Anspruch zu erheben, das Museum. Das Museum, nicht die Ausstellung mit all ihren Mängeln des Vorübergehenden; diese dient nur dazu, Kunst zunächst überhaupt an die Öffentlichkeit zu bringen. Zu den Zeiten, da die Kunst fast ausschließlich für das Haus des Gottes geschaffen wurde, war sie öffentlicher Besitz. Das sollte sie nie aufhören zu sein, denn ein Volk hat Anspruch auf die höchsten geistigen Offenbarungen seiner Kinder. Ob die Kunst für den Tempel geschaffen wird, oder ob man nun einen neuen Tempel für sie errichtet — um die Kunst handelt es sich doch letzten Endes in dem einen wie in dem anderen Falle, sonst müßte ja jede Kunst, die religiösen Bedürfnissen dient, für den ausscheiden, der diese Religion nicht teilt.

Öffentlicher Besitz muß die bildende, zweckfreie Kunst so gut sein wie Dichtkunst und Musik, die auch niemand in Privatbesitz nehmen und verbergen darf. Die Erwerbung der Kunst durch den Privaten soll nicht aufgehoben werden; drückt sich doch seine Liebe zu ihr auch in dem Wunsch des Besitzes aus, und eine

Mehrung auch der privaten Mittel für die Kunst könnte nur willkommen sein; aber Vorsorge müßte getroffen werden, daß die Werke nach dem Tode des Besitzers zu dem Marktwert, den sie dann haben, in den Besitz der Öffentlichkeit übergehen können, wenn diese Anspruch darauf erhebt. Kunst muß, auch wenn aus privaten Mitteln erworben, Lehngut bleiben. Kunst wie Volk haben in gleicher Weise Anspruch darauf, daß Kunst öffentlicher Besitz sei.

Wann ein durch Ausstellung an die Öffentlichkeit gelangendes Werk in dem Grade als Kunst angesprochen werden muß, daß sein Erwerb Pflicht wird, ist schwer zu bestimmen. Der Private kann ein Werk aus mancherlei Gründen erwerben. Die Öffentlichkeit darf es nur um des künstlerischen Wertes willen. Dieser ist nicht zu beweisen. Er ist immer nur zu behaupten. Alles, was man auch vorbringen möge, ihn deutlich, begreiflich, allen zugänglich zu machen, setzt die Überzeugung von ihm immer schon voraus. Und diese Überzeugung beruht auf dem Glauben. Glaube ist unerschütterlicher als Wissen, wächst oder stirbt unabhängig von Beweisen. Aber in wem er mächtig ist, in dem hat er werbende Kraft, andere zu gewinnen, und so ist der Wert des Kunstwerkes ein Glaubensring, gebildet von wenigen zuerst, der stärker und mächtiger wird mit jedem Gläubigen, der hinzutritt. Die wenigen mit den feineren Organen können nicht anders; sie müssen behaupten und werben. Und haben die Pflicht es zu tun. An sie zuerst wendet sich das Werk. Auf ihnen ruht, daß es erkannt werde.

Entwurf zu einer Erinnerungsmedaille — Abb. 5

Reliefkunst.

Das Relief hat zweifellos seinen Ursprung in der Zeichnung, in der in die Wandfläche eingeritzten oder eingemeißelten Umrißlinie des darzustellenden Gegenstandes. Die reine Umrißlinie ist eine Projektion des Plastischen auf die Fläche, die Umwandlung eines Dreidimensionalen, eines Kubischen der Wirklichkeit in ein Flächenbild. Das Verhältnis der zwei Dimensionen Breite und Höhe des dargestellten Gegenstandes ist dabei das gleiche wie in der Realität (einmal die einfach-objektive Übertragung angenommen); für die dritte Dimension jedoch, die Tiefe, müssen dem Auge Verdeutlichungen anderer Art als die realen Maße geboten werden.

Wenn nun nicht durch eine illusionistische Malerei, die durch Licht und Schatten die plastische Wirkung eines Gegenstandes vorzutäuschen sucht (in reinster Form in der Grisaille-Malerei), eine Verdeutlichung, eine Erkennbarmachung der dritten Dimension beabsichtigt ist, so muß die Umrißlinie so gewählt werden, daß sie allein schon zu einer vollen Klarheit des Dargestellten ausreicht, daß die dritte Dimension gewissermaßen überflüssig wird.

Die schwarz gefüllte Silhouette ist das reinste Beispiel eines solchen zweidimensionalen Flächenbildes, das ausschließlich auf die Umrißlinie, als einziges Charakterisierungsmittel, gestellt ist (Abb. 64). Von ihr auszugehen, ist auch eine Forderung des Reliefs. Fragt man nun, welches ist die Umrißlinie eines Gegenstandes, die allein schon zu seiner Charakterisierung genügt, so wird man finden: es ist jedesmal die der Breitseite. Nach ihr zu greifen ist etwas durchaus Instinktives. Wenn ein Kind einen Hund zeichnet, wird es ihn von der Seite gesehen zeichnen, wo alles deutlich in die Erscheinung tritt, ihn laufend darstellen, um Überdeckungen der Beine zu vermeiden, und auch sie klar nebeneinander gewissermaßen aufzählen. In dem Bestreben, diejenige Ansicht zu finden, die die deutlichste ist, wird ein Kind ruhig verschiedene Ansichten, die nicht gleichzeitig gesehen werden können, miteinander vereinigen.

Das gleiche taten die Ägypter, in höchst künstlerischer Form, in figürlichen Reliefdarstellungen, wenn sie den Menschen beide Beine ins Profil rückten, die Brust genau nach vorn kehrten, den Kopf wieder ins Profil, das Auge wie von vorn gesehen hineinsetzten, die Arme so anordneten, daß sie in ihrer ganzen

Länge, gestreckt oder gebeugt, sichtbar wurden, und die Hände nur in Ansichten brachten, die alle fünf Finger nebeneinander klar zu zeigen erlaubten (Abb. 43).

Wenn die Wandung der eingemeißelten Linie, die die dargestellte Figur umgrenzt, auf der Innenseite fortgenommen wird, so erhält das Umgrenzte einen Hauch von Rundung, von Plastik (Abb. 44). Das ist der Beginn der Reliefkunst als Plastik, ihre Loslösung von der reinen Zeichnung. Der nächste Schritt war dann, die das leicht gerundete Bild umgebende Fläche, in die es gewissermaßen eingebettet war, herunterzumeißeln, wodurch das Bild erhaben auf der Fläche zu liegen kam.

Wenn nun dieses ganz seichte, ganz flache Relief durch immer weiteres Tieferlegen der umgebenden Fläche – der sog. Grundfläche – mehr und mehr erhöht, mit Plastik gefüllt, der realen Rundung immer weiter entgegengeführt wird, dann tritt ein neues Problem zu dem ersten, der ausdrucksvollsten Umrißlinie, nämlich: die Staffelung mehrerer Ebenen hintereinander. Dieses Problem ist schon im ganz flachen Relief, im Relief als Zeichnung, gleichsam latent enthalten. Das höhere, plastischere Relief bekommt zu seinen zwei Dimensionen, Breite und Höhe, die dritte, die Tiefe, wenn sie auch nur einen Bruchteil des realen Tiefenraumes beträgt.

Für die Malerei und Zeichnung, die die Umrißlinie eines Gegenstandes auf die Fläche projiziert, ist es ganz gleichgültig, ob diese Umrißlinie, die unser Auge am Gegenstand ablieſt, in einer Ebene liegt – nicht aber für das Relief. Ein Beispiel wird dies deutlich machen: Wenn wir eine Kugel betrachten, so umfaßt unser Auge nur die Hälfte von ihr.

Wenn wir die andere Hälfte, die wir nicht sehen, abschneiden würden, die Schnittgrenze genau auf die Punkte legend, an denen unser Sehstrahl die Kugel noch gerade streift, so würde die Schnittfläche, die ich die „Blickschnittfläche“ nennen will, eine reine Ebene ergeben.

Die Vorstellung des Gegensatzes zwischen Zeichnung und Relief, wonach bei diesem der unsichtbare Teil der dargestellten Figur, die hintere Seite, gleichsam abgeschnitten ist, weil es nur so möglich ist, die Figur auf eine Fläche auflegen zu können – sonst müßte sie ja frei stehen –, diese Vorstellung des Abgeschnittenen beim Relief ist etwas jedem durchaus Geläufiges; sie findet ihren Ausdruck in der naiven Erklärung für ein Relief: man schneidet einen Kopf in

der Mitte durch und legt die eine Hälfte auf ein Brett.* Würde man hinzufügen, daß die in diesem Fall ihre reale Ausdehnung besitzenden Tiefenmaße – also die Ausladung des Kopfes – proportional auf einen Bruchteil zu verringern seien, so hätte man in der Tat für den Reliefkopf, wie ihn die Münzen zeigen – der am Halse aufhört – eine zutreffende Erklärung. Auch hier bleibt die Blickschnittfläche, wie bei der Kugel, in einer Ebene.

Denkt man sich das Durchschneiden einer im Profil gesehenen, stehenden menschlichen Figur einmal weiter fortgesetzt, auch durch den Rumpf, so würde das eine Bein überhaupt fortfallen, man müßte also jedes Bein wieder für sich durchschneiden, und damit würden zu der einen Schnittebene, die wir bis zum Schluß des Rumpfes hätten, für die Beine zwei Schnittebenen hinzukommen, die für das Auge, von vorn nach der Tiefe zu gesehen, hintereinander zu liegen kämen (Abb. 45). Ich möchte das noch an einem weiteren Beispiel erläutern: Wenn wir einem Menschen den Kopf ins Profil rücken, dann die Brust nach vorn kehren, nicht völlig, wie bei ägyptischen Darstellungen, sondern nur soweit es zwanglos geschehen kann (Abb. 48), und nun feststellen, welchen Weg unsere Blickschnittfläche macht, so werden wir finden, daß sie am Halse plötzlich auf die hintere Schulter überspringen muß, andererseits vom Nacken die Schulter entlang nach vorn gleitet, also keine reine Ebene bildet, wie der Grund, auf dem das Relief zu liegen kommen soll. Wir haben vielmehr, von vorn nach der Tiefe zu gesehen, drei Ebenen: die der vorderen Schulter, die des Gesichtes in der Mitte und die der hinteren Schulter, die also die einzige ist, die völlig mit der Grundfläche des Reliefs zusammenfallen kann. Sehr klar ist das Hintereinander der Ebenen bei der Aristionstele, wo nur die Blickschnittfläche des linken Unterarmes und der Hand mit der Grundfläche zusammenfällt. Alle anderen Ebenen: hinteres Bein, Gesicht und Rumpf, vorderes Bein, vorderer Arm, liegen vor ihr, müssen sich durch eine gewisse Entfernung von ihr abheben. Macht das bei diesem ganz flach gehaltenen Relief, und weil der vordere Arm dem Rumpf aufliegt, scheinbar keine Schwierigkeiten, so erhellen diese doch aus Abb. 47. Bei diesem Hochrelief liegen die Hände des Mannes frei vor der Grundfläche. Man verstände sofort, daß ein noch weiteres Vorstrecken der Hände – dem Beschauer entgegen – den Reliefstil völlig durchbrechen und vernichten müßte. Wirklich

* Detmold: Anleitung zur Kunstkennerschaft.

reliefmäßig komponiert ist nur der Jünglingskörper, bei dem alle Glieder mit den Breitseiten der Grundfläche angeschmiegt sind. Zwei Beispiele ganz reinen Reliefstiles sind die Grabstele eines Kriegers aus dem National-Museum zu Athen (Abb. 50) und die Metope vom Tempel E in Selinunt aus dem Museum in Palermo (Abb. 51).

Der grundlegende Unterschied zwischen Zeichnung und Relief kann nicht genug beachtet werden. Für die Zeichnung und Malerei ist es belanglos, ob die Teile einer bildlichen Darstellung nach der Tiefe zu weit voneinander entfernt sind. Alles fällt auf die eine Mal- oder Zeichenfläche, auf die es projiziert wird, und die räumlichen Entfernungen werden durch perspektivische Verkleinerung deutlich gemacht; können es wenigstens. Beim Relief jedoch heben sich die einzelnen Partien mit einem Bruchteil ihres realen Maßes voneinander ab, liegen in hintereinander gestaffelten Ebenen. Nur der am weitesten vom Betrachter entfernt liegende Punkt kann mit der Grundfläche des Reliefs zusammenfallen. Je mehr Ebenen hintereinander nötig werden, je mehr wird dem Stil des Reliefs entgegenarbeitet. Die für das Relief vorteilhafteste Lage aller Teile der bildlichen Darstellung ist also eine, die möglichst wenig Tiefenverschiebungen beansprucht; in einem Satz formuliert: Die Blickschnittfläche muß einer Ebene möglichst nahe bleiben.

Eine weitere Betrachtung: in der ersten Anwendung diente das Relief zum Schmuck der Wandfläche. Der Grund, der durch Tieferlegen die bildliche Darstellung gewissermaßen freigab, ist immer noch diese Wandfläche selbst, und zwischen der ursprünglichen Wandfläche, die von den am höchsten liegenden Punkten der Darstellung für das Auge immer noch als ideale Ebene vorhanden bleibt, und der ihr parallelen Grundfläche liegt die eigentliche Reliefschicht.

Die Entstehung dieser Relief-Raumschicht durch Tieferlegen der ursprünglichen Wandfläche, so daß die Darstellung wie zwischen zwei Wänden liegt — Hildebrand vergleicht sie zur Verdeutlichung mit zwei Glaswänden —, schließt das Gesetz ein, das Dargestellte so anzuordnen, daß es, in die Realität übersetzt, nach der Tiefe zu so wenig wie möglich Raumschicht beansprucht, daß sich alles den beiden Wänden mit den Breitseiten anlegt (wie die Jünglingsfigur auf Abb. 47) und nichts nach vorn, dem Beschauer zu, sich entgegenstreckt. Mit der sogenannten Höhe des Reliefs hat diese Forderung natürlich nichts zu tun; sie

besteht für das Hochrelief wie für das Flachrelief und bedeutet lediglich die Ausbreitung der Figuren in der Fläche, also von einer Seite zur anderen, statt von vorn nach hinten oder gar umgekehrt.

Die Erhaltung der vorderen Wandfläche als einer für das Auge ideal noch vorhandenen Ebene bedingt nicht, daß wirklich überall Punkte der Darstellung genau in die vorderste Fläche fallen. Hildebrands Relief Kain erschlägt Abel (Abb. 49) ist ein Schulbeispiel weitgehendster Erhaltung der Vorderfläche. Je höher das Relief ist und je weniger viel Punkte der Darstellung die vorderste Fläche festhalten, je mehr muß die nach der Tiefe zu weggenommene Steinmasse einen Ausgleich durch Überhöhung der vordersten Punkte erfahren. Nur durch diesen Ausgleich bleibt die Vorderfläche ideal vorhanden. Die für ein Relief in eine Wandfläche einzufügenden Steine müssen also nicht von vornherein mit der Wandfläche bündig verlaufen, sondern als „Bossen" aus ihr herausragen, damit nach der Fertigstellung des Reliefs der Eindruck der sich gleichmäßig erstreckenden Wandfläche erzielt wird. Die Darstellung einer Amazonenschlacht vom Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. aus dem Brit. Museum (Abb. 52) ist ein gutes Beispiel reliefmäßiger Anordnung, trotz der teilweisen Überdeckungen, die einem ganz strengen Reliefstil schon nicht mehr entsprechen. Aber alle Bewegungen vollziehen sich in seitlicher Richtung, Figuren und Tiere legen sich mit den Breitseiten den Flächen an, und man fühlt klar die Füllung einer trotz der Höhe des Reliefs wenig tiefen Raumschicht zwischen der (idealen) vorderen und der hinteren Fläche. Zur Verdeutlichung sei ein gegenteiliges Beispiel angeführt: eine Kampfszene von Vittore Gambello (um 1500) aus dem Museum des Dogenpalastes in Venedig (Abb. 53). Hier vollziehen sich einzelne Bewegungen von der Tiefe nach vorn auf den Beschauer zu, eine ideale Vorderfläche ist nicht festgehalten, so daß sich, unterstützt durch eine nach vorn zu abfallende „Bodenfläche", der Eindruck ergibt, als rutsche die ganze Darstellung nach vorn heraus.

Innerhalb der Relief-Raumschicht, gebildet durch die beiden vertikalen Wandflächen, die (ideale) vordere und die hintere, kann der Künstler die Massen so ordnen, daß ein rhythmisches Spiel von Höhen und Tiefen, von Bildteilen und dazwischenliegender neutraler „Rückfläche" entsteht. Ich führe hier zur besseren Verständigung der Darlegungen den Ausdruck „Rückfläche" ein. Die

übliche Benennung für die hintere Fläche, auf der die Reliefdarstellung aufliegt, ist Grundfläche. Aber bei diesem Ausdruck kann leicht eine Verwechslung eintreten mit jener Fläche, die ich oben bei dem Relief des Gambello „Bodenfläche" nannte und die doch nur ein Teil der Rückfläche – entstehend durch Tieferlegung, nach rückwärts Verlegung der ursprünglichen Vorderfläche – sein kann. Wir unterscheiden also von jetzt an eine (ideale) Vorderfläche, eine Rückfläche und eine Bodenfläche. Diese Unterscheidung ist nämlich erst von dem Augenblick an nötig, wo, wie bei dem Relief von Vittore Gambello, eine Bodenfläche eingeführt wird. Bei einer Zeichnung ist sie für die Illusion horizontal; bei einem Relief wirkt sie meist nicht so, sondern ansteigend, als schiefe Ebene.

Die ansteigende „Bodenfläche" durchbricht die Gesetzmäßigkeit des strengen Reliefstils. Bei alten ägyptischen und frühgriechischen Reliefs stehen die Figuren gewissermaßen auf einem Strich, d. h. auf einer in Augenhöhe gesehenen „horizontalen" Bodenfläche.

Dadurch bleibt die Relief-Raumschicht in ihrer Wirkung auf diejenige Tiefe beschränkt, die die Figuren selbst einnehmen, und diese werden immer der hinteren Wand angeschmiegt scheinen.

Die Relief-Raumschicht ist für unsere Vorstellung also nicht etwa ein Bruchteil des realen Raumes, in dem sich Menschen bewegen, und der durch deren Wiedergabe in die Darstellung mit hineingenommen wird, sondern ein irreales Raum, lediglich das Raumvolumen, das die Figuren selbst mit sich bringen. Das strenge Relief abstrahiert somit überhaupt von jedem Raum.

Der Freiheit, Massen nach künstlerischem Ermessen rhythmisch zu ordnen, geht der Künstler verlustig, wenn er die Darstellung von Figuren und Tieren mit einer architektonischen oder landschaftlichen verknüpft und so die irreale Relief-Raumschicht, in der sich der dargestellte Vorgang abspielt, gewissermaßen in eine Örtlichkeit umwandelt. Mit ihr hört die reine Vertikalität der Rückfläche auf; wir verlieren das Gefühl, noch eine Wandfläche vor uns zu haben, auf der die Darstellung aufliegt, erhalten vielmehr die Illusion, als ständen die Figuren frei im Raum, der nun ein realer geworden ist.

Die Umwandlung der Reliefschicht in Örtlichkeit, die Illusionserweckung realen Raumes, ist die Vernichtung des strengen Reliefstiles, wie die Einführung von Spiel- und Standbein die Vernichtung der strengen, statuarischen Plastik.

Nunmehr ist es die Örtlichkeit, die den Figuren sowohl ihren Standpunkt als das ihnen zukommende Maß von Höhe vorschreibt. Die Reliefschicht ist zur Bühne geworden. Daraus erwachsen der Darstellung Zwänge und Konflikte. Es ist ein Leichtes, eine Gebäudefront in Verkürzung darzustellen und die Vorstellung zu erwecken, als ob sie weit in die Tiefe ginge. Stehen aber Figuren in unmittelbarer Beziehung zu dieser Gebäudefront, so können die Maße auch mit einander verglichen werden. Bei der Figur kommt man aber mit so einem geringen Bruchteil der realen Tiefe, wie er für viele Meter perspektivisch in die Tiefe laufender Architekturfronten genügt, nicht aus. So ergibt sich dann, daß die Figuren im Verhältnis zu der Örtlichkeit, in der sie stehen, viel zu massig, zu körperlich erscheinen und durch diese Disproportion, Disharmonie der Maße und Massen die gewollte Illusion des Im-Raum-stehens, In-einen-Raum-eingegliedert-seins wieder völlig zerstört wird.

Das Bild des Bartelmees van Bassen † 1652 (Abb. 56) zeigt den Einblick in einen Saal mit davorliegendem Treppenpodest in Parallel-Perspektive, ein zeichnerisches Mittel, auf ebener Fläche Raumtiefe darzustellen, in der Figuren sich frei bewegen können – eine vollkommene Illusion. Die Bodenfläche wirkt völlig horizontal. Dächten wir uns das Bild ins Relief übertragen, dann dürften die Figuren (im Saal z. B.) nicht mehr Ausladung, Reliefhöhe, erhalten, als dem menschlichen Körper im Verhältnis zur mitdargestellten Architektur in Wirklichkeit zukäme, sonst wäre die Illusion des In-den-Raum-gestellt-seins zerstört.

Eine ähnliche rein malerische Darstellung zeigt das Relief der Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund, am Maximiliansgrabmal in Innsbruck (Abb. 57). Der größten Schwierigkeit sind die Künstler, Bernhard und Albert Abel, dadurch ausgewichen, daß sie die Hauptfigurengruppe vor den eigentlichen Saal gelegt und damit die unmittelbare Einfügung in die Architektur, wie bei den Figuren in den Logen, vermieden haben. Die malerisch-illusionistische Absicht – wie weit sie gehen sollte, zeigen die durch Schraffur hellen und dunklen Fliesen des Bodens – wird aber nicht völlig erreicht, denn – im Relief selbst viel mehr als in seiner Abbildung – fällt die Bodenfläche nach vorn ab, bildet für die daraufstehenden Figuren nicht eine horizontale Fläche, sondern eine schiefe Ebene. Stärker noch als bei diesem Relief zeigt sich die Unzuträglichkeit solcher unmittelbaren Zusammenstellung der Figuren mit der Architektur bei den beiden Reliefs

von Giovanni da Bologna (Abb. 58 u. 59). Die Säule, an die Christus gebunden ist, hat nur auf der Bodenfläche, in der perspektivischen Konstruktion, die ihr zukommende Ausladung, ist sonst im Relief aber flach behandelt und steht zu der Körperlichkeit des Heilandes und der Folterknechte, denen sie doch an plastischer Masse gleichkommen müßte, in stärkstem Widerspruch. Bei Abb. 59 drängen die beiden Figurenreihen der Zuschauer in ihrer körperlichen Ausladung ganz aus dem Relief heraus; die photographische Wiedergabe läßt es nur nicht so in die Erscheinung treten.

Welcher Wert diesen Reliefs sonst zuzumessen ist, steht in diesem Zusammenhang nicht zur Erörterung. Hier handelt es sich nur darum, daß die Umwandlung der Relief-Raumschicht in eine Örtlichkeit, eine Bühne, einen illusionistisch-realen Raum, die Zerstörung des eigentlichen, des strengen Reliefstils bedeutet. Das Relief ist etwas in seinen stilistisch formalen Grundbedingungen anderes als ein Abbild irgendeiner Szene der Wirklichkeit, eines Raumausschnittes, und daran ändert auch nichts, wenn es sich um einen Phantasievorgang, eine Allegorie handelt, wie auf dem unter völliger Verkennung des Reliefstiles geschaffenen Friedensrelief vom Denkmal Kaiser Wilhelm I. in Berlin (Abb. 55).

Wie gleichwohl ein Vorgang, der in Wirklichkeit Raumtiefe beansprucht, im Relief dargestellt werden kann, ohne die Vertikalität der Rückfläche aufzuheben, und ohne die Illusion realen Raumes zu erwecken, zeigt die Darstellung des Todes Mariä (Abb. 60) von einem süddeutschen Meister um 1480, aus der Sammlung J. Simon, Berlin. Die Umwandlung eines Hintereinander in ein Übereinander, einer Wirklichkeit in eine Unwirklichkeit, ist das künstlerische Mittel, auch gänzlich unägyptisch und ungriechisch ein Relief zu schaffen, das im Rahmen der formalen Gesetze dieser Kunstgattung bleibt. Der gotische Stil ist dabei so wenig Notwendigkeit wie irgendein anderer historischer Stilcharakter. Das Holzrelief aus Birma (Abb. 46) zeigt den reinen Reliefstil griechischer Reliefs, ohne im mindesten griechisch zu sein. Ein rein formales Gesetz läßt sich vom Stilcharakter völlig ablösen.

Um zusammenzufassen, läßt sich die Reliefkunst in ihrer reinsten Wesenheit durch folgende drei Forderungen ausdrücken:

1. Suche für jeden Gegenstand die ausdrucksvollste Umrißlinie. 2. Stelle ihn so dar, daß die Blickschnittfläche einer Ebene möglichst nahe bleibt. 3. Vermeide

alles, was eine Illusion realen Raumes erwecken, eine bestimmte Örtlichkeit darstellen kann, behalte die Vertikalität der Rückfläche bei.

Stellt man sich, vom Ursprung des Reliefs als Zeichnung ausgehend, nun vor, daß die Figuren völliger Rundheit entgegengeführt werden, so gelangt man zu einer Darstellung, für die uns die Giebelfüllungen griechischer Tempel ein Beispiel sind. Völlig frei-plastisch, rein auf Silhouette hin komponiert, stehen diese Figuren in der Reliefschicht, die ihnen durch die Architektur des Giebelfeldes eingeräumt wird. Diese Reliefauffassung der einzelnen Figur kann sich auf die freistehende Statue, die keinen direkten Zusammenhang mit der Architektur hat, übertragen, und daher leitet Hildebrand in seinem Buch: das Problem der Form, die Forderung der Reliefauffassung für die Freiplastik ab, wenigstens für die, die als „Fernbild" wirken soll, denn auch am Naturobjekt selbst sind in einiger Entfernung die Tiefenmaße nicht mehr abzuschätzen. Darum muß für die künstlerische Darstellung solche Umordnung, Umwandlung des Naturobjektes vorgenommen werden, die der dritten Dimension zur Verdeutlichung des Gegenstandes gewissermaßen entraten kann. Das ist, was Hildebrand die griechische Reliefanschauung nennt, und die für ihn die Ordnerin unserer kubischen Eindrücke ist.

In unserer Zeit gelangt das Relief selten zur Anwendung, und daraus erklärt sich, daß seine formalen Bedingungen so wenig von den Künstlern verstanden werden. Der Gründe für seltene Anwendung sind zwei: das Relief bedarf der Einfügung in die Architektur, und es bedarf für seine Darstellung eines Motives, eines gegenständlichen Inhaltes. Die moderne Architektur ist wenig geneigt, dem Relief als notwendigem Schmuck an wichtiger Stelle einen Platz zu geben; für ihr System von Pfeilern und Durchbrechungen genügen einzelne dekorative Punkte, Kontrastwirkung zur Umgebung, eine Schatten- und Lichtwirkung durch Höhen und Tiefen, belanglos für sich selbst. So bleiben im wesentlichen die Reliefs an den Sockeln der Denkmäler; sie sind wenig geeignet, Freude an dieser Kunst zu erwecken. Wie wenig aber Ideen und Formen unserer Zeit der Plastik die Unterlagen gegenständlichen Inhalts bieten, ergibt sich sofort, wenn das Motiv für ein Relief gesucht werden soll. Es ist der Vorzug der Reliefkunst vor der freien Plastik, daß sie eine größere Anzahl von Figuren in einem Nebeneinander

gleichzeitig zur Darstellung bringen kann. Gerade dadurch ist sie in der Lage, einen beliebigen Flächenraum mit figürlicher Darstellung zu schmücken, und deswegen hat man sich ihrer zum Schmuck der Wände bedient in Zeiten, die das Bedürfnis nach solchem Schmuck hatten, und in denen Motive vorlagen, die geeignet waren, der Reliefkunst als Vorwurf zu dienen. Denn wenn mehrere Figuren miteinander zur Darstellung gelangen sollen, so müssen sie in Beziehung zueinander stehen, so muß eine Handlung vorliegen, an der die Figuren beteiligt sind, und dieser Vorgang muß den besonderen Bedingungen, die die Reliefkunst ihrer formalen Wesenheit nach stellt, entsprechen, mindestens sich der Anpassung an sie nicht widersetzen. Die Forderungen an die Geeignetheit des Motivs sind die folgenden:

a. Die Figuren müssen möglichst nackt zur Darstellung gelangen können (denn das vornehmste Objekt plastischer Kunst ist der unbekleidete menschliche Leib), oder in solcher Gewandung, die für plastische Wiedergabe geeignet ist.
b. Die Figuren müssen sich körperlich nahe kommen können, um große leere und im Relief tot wirkende Stellen zu vermeiden.
c. Die Figuren müssen möglichst keiner Gegenstände bedürfen, mit denen sie umgehen; sie müssen die Handlung mit ihren eigenen Organen ausführen können. Requisiten sind meistens unplastisch oder plastisch uninteressant.
d. Die Handlung muß sich ohne Bezug auf eine Örtlichkeit darstellen lassen, und sie muß erlauben, daß bei einem friesartigen Relief, das, der architektonischen Eingliederung nach, seinen Schwerpunkt in der Mitte verlangt, auch der Schwerpunkt der Handlung dort liegen kann und die Beziehungen der Figuren von den Seiten zur Mitte hinzielen.

Hier sei ein Wunsch eingeschaltet, ein Ruf an den Laien: wer immer in einer Kommission sitzt, die über die Vergebung eines Reliefauftrages zu bestimmen hat – und ohne vorgesetzte Laienkommission wird heute ja keine Kunst in öffentlicher Verwendung mehr gemacht –, der stimme dagegen, daß das Thema für das Relief vorher festgelegt werde, ehe an einen Künstler herangetreten oder der unvermeidliche Wettbewerb ausgeschrieben wird. Die Auswahl des Themas, das Finden des Motives ist der folgenschwerste Schritt; er kann das Gelingen des Werkes verbürgen oder unmöglich machen. Hierbei muß man in reliefplastischen Vorstellungen denken, und deswegen sollte man hier den Künstler allein walten lassen.

Sehen wir uns in der Kunst der Vergangenheit nach Motiven um, die den Reliefforderungen entsprechen, so finden wir die glücklichsten in der griechischen Kunst. Um nur einiges zu nennen: Kampfszenen, Kämpfe der Lapithen und Kentauren, der Griechen und Amazonen – Leib gegen Leib, Mensch gegen Mensch oder Tier, Form gegen Form, eine unerschöpfliche Fülle von Stellungen, körperlichen Gesten, formalen Möglichkeiten und deswegen ein immer wiederkehrendes Thema. Dann die Prozession: der Cellafries des Parthenon, dieser unendliche Zug hintereinandergereihter Figuren, abwechslungsreich geordnet in Gruppen: der Jungfrauen, der Greise, der Männer, der Jünglinge – zu Pferde, zu Fuß und mit den Opferstieren –, ein Zug, wie er in Wirklichkeit gewesen ist, ein Genrebild wenn man will, umgesetzt in die plastisch-formale Bedingtheit des Reliefs und durch sie zu ewiger Schönheit verklärt.

Nicht minder reich und geeignet sind die Vorwürfe, die der christliche Mythos der Reliefkunst bietet: die Stationen der Kreuztragung, die Grablegung, die Wundertaten, die Verkündigung, das Gericht und tausend andere. Die unendlich reiche indische Reliefkunst ist eine einzige Kette plastischer Darstellung mythischer Legenden. Diese Kunst zeigt auch die Möglichkeit frontaler Wiedergabe der Figuren bei voller Wahrung des Reliefstils (Abb. 62). Nicht darum handelt es sich, daß dem Künstler seine Arbeit erleichtert werde, sondern daß ihm ein geeigneter Stoff gegeben ist, den er künstlerisch gestalten kann, der aber auch allen vertraut, allgemeiner Anteilnahme sicher ist, in jeder Darstellung wieder erkannt wird und so als Brücke vom „Was" hinüberführt zu dem für den Künstler allein bedeutungsvollen „Wie".

Suchen wir in dem uns umgebenden Leben nach geeigneten Motiven für Reliefs, so stoßen wir nicht nur statt auf die Fülle auf den Mangel, sondern es muß uns auffallen, wie wenig die Erscheinungsformen, in denen sich unser Leben vollzieht, der Umsetzung in Plastik und Relief günstig sind. Je mehr wir zurückgehen auf primitive Zeiten, je mehr finden wir den Menschen verwachsen mit der Erde, und auf sich und seinen Körper allein verwiesen; je näher ist er dadurch der Plastik. Je weiter Zivilisation und technische Entwickelung vorschreiten, je mehr legt sich zwischen den Menschen und die Erde eine Fülle von Dingen, die nicht mehr er selbst sind, sondern künstliche Organe, Werkzeuge zum Ausbau seiner Herrschaft. Je mehr aber entfernt sich dadurch auch die Form, in der sich

sein Leben vollzieht, von der Plastik. Das erstreckt sich bis auf seine Kleidung. Für die Malerei, der der Mensch nur ein Glied in einer farbigen Kette ist, ist das bedeutungslos. Aber die Plastik kann den Menschen nur darstellen für sich allein; sie muß ihn isolieren, herausheben aus Zeit und Ort, auf sich verweisen, am liebsten auf seinen nackten Leib. Natürlich verbleiben die ewigen Grundmotive des Stehens, Sitzens, Liegens; verbleiben neben allen körperlichen Gesten, die von außen motiviert sind, die, die Ausdruck seelischer Erregungen oder Zustände sind. Auch ist es nicht die freie Plastik, die sichtbar durch die Entplastisierung des Menschen im Vollzug seines Lebens getroffen wird, sondern das Relief. Dieses bedarf, in reicher Anwendung, der Handlung, kommt mit der einfachen Zustandsschilderung, der Wiedergabe des Menschen als eines „in sich ruhenden Seins" nicht aus. Ein Relief wie das von Albiker (Abb. 61) ist gewiß sehr schön, auch originell in der Art, wie die negative Form zwischen den Figuren gestaltet und gewissermaßen positiv geworden ist, aber man könnte auf diese Weise nicht ohne Gefahr der Monotonie laufende Meter füllen.

Es wäre naheliegend zu sagen: Man suche den Menschen bei der Arbeit auf. Aber gerade hier ist es schwer, den Menschen von seiner Örtlichkeit zu trennen und ebenso auch von sehr ingenieusen, aber plastisch sehr unbrauchbaren Maschinen. Man wird Meunier nennen als Pfadweiser. Zweifellos ist es ihm gelungen, plastische Werte dort zu heben, wo man sie früher nicht erblickte, und die Arbeit und den sie Ausübenden durch die Darstellung in der Kunst zu adeln. Aber der größte Teil des Meunierschen Werkes ist Rundplastik, und hier trennt er den Menschen von seiner Arbeit, stellt ihn für sich dar, in Ruhe oder mit einem einzigen, plastisch einfügbaren Werkzeug. Die großen Reliefs der Berg- und Erntearbeiter greifen trotz aller Plastik der Einzelform hinüber ins Malerische, leiden dadurch, daß sie den Menschen nicht absondern, sondern verquicken mit Ort, Gegenstand der Arbeit und werkzeugbrauchender Hantierung.

Sehen wir, was in den letzten Jahrzehnten auf den Sockelreliefs der Denkmäler dargestellt worden ist, dann wird der Mangel an geeigneten Motiven offenbar. Gewiß finden sich auch hier, an Kaiser- und Kriegerdenkmälern, Kampfszenen, aber in unplastischer Art, zwischen Menschen in, alle Leibesform verdeckender, Uniform, mit groben Schaftstiefeln, Helmen, Tornistern, aufgepflanztem Seitengewehr, Kanonen und Pulverdampf. Ein weiteres beliebtes

Motiv ist: eine Anzahl bedeutender Männer einer, in der sozialen Rangordnung noch bedeutenderen, Persönlichkeit, die als Freiplastik in der Mitte steht, als Sockelreliefs beizugeben. Wir kennen von den Kaiser- und Siegesdenkmälern her die Aneinanderreihung von Generälen und Staatsmännern, mit einigen Gelehrten und Künstlern in den Ecken. Das umfangreichste und kostbarste Denkmal dieser Art, das auch am deutlichsten das Ungeeignete des Motives in die Erscheinung treten läßt, ist das Denkmal des Prinzgemahls Albert in London. Hier sind Hunderte von Berühmtheiten aller Zeiten und Länder zusammengestellt zu Gruppen von Staatsmännern, Gelehrten, Musikern, Malern, Dichtern, Homer mit Shakespeare, Dante, Goethe und Viktor Hugo zusammen usw. (Abb. 54).

Was alle diese Aneinanderreihungen berühmter Zeit- und Erdgenossen so unerfreulich macht, und weswegen alle Kunst daran verzagt und versagt, daß ist das Fehlen eines wirklichen Motives, das alle Dargestellten zusammen verlangt und zu gemeinsamer Handlung vereinigt, die ihrerseits Gelegenheit zur Entfaltung aller möglichen Stellungen und Gesten gäbe. So handelt es sich nur um eine Zusammenstellung von Kostümen und Portraitköpfen, für die kein anderer Daseinsgrund auf dem Relief vorhanden ist, als der maßlose Hochmut oder die maßlose Unterwürfigkeit, die die höchste Geistigkeit der Welt zu den Füßen eines Fürsten gruppierten.

Warum diese an sich doch künstlerisch wertlosen Arbeiten in den Kreis der Betrachtung gezogen werden? Weil sie im einzelnen formal manchmal von hohem Können sind und nur die Grundanschauung, die solche Dinge überhaupt fordert, unkünstlerisch ist, und weil die Gefahr, wenn nicht die Gewißheit besteht, daß dieser Krieg die Macht und die Forderungen in künstlerischen Dingen unzuständiger Laien zur höchsten Blüte bringen wird, und weil auch diese Arbeiten Belege für das Ausgeführte sind: daß die Reliefkunst zu ihrer Entfaltung neben der engen Verbindung mit der Architektur solcher Motive bedarf, die den formalen Bedingtheiten des Reliefs nicht widersprechen und auch einer allgemeinen Anteilnahme sicher sind.

Bis zu einer Zeit aber, die der Reliefkunst günstigere Unterlagen bietet als die gegenwärtige, haben die Künstler die Aufgabe, die formale Erfüllung dieser Kunst zu pflegen und in Bereitschaft zu halten. Dazu sollte auch die Erörterung der Bedingtheiten dienen, die die reine Wesenheit der Reliefkunst ausmachen.

Medaillenkunst.

Die Wiedergeburt der Medaillenkunst, die sich als originales Ereignis in Frankreich vollzog und dann in Deutschland wie anderen Ländern Bewunderung und gleichen Vorgang hervorrief, geht auf zwei miteinander verbundene Ursachen zurück: auf ein neu erwachtes Gefühl dafür, daß eine Medaille Kunst sein kann, und auf die Anwendung eines neuen technischen Verfahrens zur Herstellung der Stempel für Prägemedaillen. Diese beiden Ursachen gehören nicht notwendig zusammen. Eine künstlerische Neubelebung wäre auch ohne gleichzeitige Anwendung eines neuen technischen Arbeitsganges denkbar; aber das künstlerische Gesicht der Medaille ist immer irgendwie beeinflußt von der Technik, die zu ihrer Hervorbringung dient, und deshalb ist eine verständnisvolle Beurteilung der Medaillenkunst auf die Berücksichtigung des Herstellungsvorganges angewiesen. So sollen seine verschiedenen Arten zunächst kurz erläutert werden.

Die Gußmedaille. Silber-Bronze-Eisen-Guß. Erforderlich dazu ein Modell in der Größe, die die Abgüsse haben sollen. Das Modell kann in Ton, Wachs modelliert (Abb. 65, 99 u. 104) (älterer Ausdruck bossiert), in Holz geschnitzt, in Stein geschnitten sein (Abb. 67), das Wachsmodell kann, der Haltbarkeit wegen, in Gips abgegossen und darin auch überarbeitet werden. Das Modell kann auch unmittelbar in Gips geschnitten werden, und zwar erhaben, also wie in Stein (Abb. 70 u. 88) oder vertieft, so daß in eine erst ebene Platte die Darstellung eingegraben wird. Dann gibt erst der Ausdruck das erhabene Relief (Abb. 72, 77 u. a.).

Da die Abformung des Modelles in Sand geschieht, muß es so beschaffen sein, daß es in diesen eingedrückt und wieder herausgehoben werden kann, es darf also an keiner Stelle der Darstellung unterschnitten sein, wie es bei einem Hochrelief in Stein selbstverständlich wäre. Die Abgüsse in Metall können mehr oder minder überarbeitet, ziseliert werden. Silber z. B. erfordert etwas feinere Überarbeitung als Bronze, der man gern den Reiz der Gußhaut läßt. Eisen überarbeitet man gar nicht. Immer aber werden die Güsse etwas überschliffen oder gebürstet, ehe sie das Letzte erhalten: die Färbung, die Patina. — Eine weitere, wenn auch seltener angewandte Art der Herstellung des Modelles ist, daß es in Blech, Silber (Abb. 74), Messing (Abb. 75), Kupfer, Eisen getrieben wird.

Gußmedaillen, nach in Wachs bossiertem Modell, sind z. B. all die herrlichen Stücke des Vittore Pisano, die uns als die höchste Entfaltung der Medaillenkunst gelten.

In allen diesen Fällen ist angenommen, daß das Modell von vornherein in der beabsichtigten Größe der Medaille hergestellt wird. Es gibt auch eine andere Möglichkeit: nämlich das Modell in einem Mehrfachen der beabsichtigten Medaillengröße zu modellieren und auf das gewollte Maß verkleinern zu lassen. Die Verkleinerung geschieht durch eine, nach dem System des Storchschnabels gebaute Relief-Verkleinerungsmaschine (die übrigens auch für Rundplastiken in Anwendung gebracht wird).

In diesem Fall wird das Modell in einer durchschnittlichen Größe von 30 cm in der größten Ausdehnung modelliert, in Gips abgegossen, in diesem Material durch Tränken mit einer Flüssigkeit gehärtet, auf die Maschine gespannt und in kleinerer Größe in Paraffin nachgefräst. Das geschieht bei einer guten Maschine mit absoluter Genauigkeit. Von dem Paraffinmodell wird ein galvanischer Abdruck (Kupfer) genommen, der eventuell auch noch überarbeitet werden kann, und dann als Modell für die Abgüsse dient.

Die Prägemedaille. Silber, Bronze, Zinn. Herstellung des Prägestempels, der Matrize, in der ursprünglichsten und einfachsten Art dadurch, daß die Darstellung in einen, in der Größe vorbereiteten, weichen Stahlblock mit Meißeln und Sticheln eingegraben wird, so daß die Ausprägung das erhabene Relief zeigt (Abb. 95) also, wenn auch in anderem Material und mit anderen Werkzeugen, das Verfahren wie beim Schneiden von Siegelringen. Aus auf diese Weise geschnittenen Stempeln sind alle griechischen und römischen Münzen geprägt. Eine teilweise Abänderung des Verfahrens trat ein, als maschinelle Hilfsmittel gestatteten, einen gehärteten Stahlblock in einen weichen einzupressen. Da gingen Stempelschneider dazu über, die Darstellung erhaben in Stahl zu schneiden (Patrize), und zwar, bei einem Porträt z. B., nur das Bildnis allein, nicht auch die Fläche, auf der es aufliegt. Diese war ja im zweiten Stempel, der Matrize, schon gegeben. Ebenso wurde eine In- und Umschrift mit einzelnen, erhabenen Buchstaben – Stempeln – in die Matrize eingeschlagen.

Dieses Verfahren der Einpressung der erhaben geschnittenen, einzelnen Bildbestandteile einer Medaille in die Matrize muß notwendigerweise dem geprägten

Stück das Aussehen geben, als ob alle einzelnen Teile der Darstellung hart und wie ausgeschnitten auf der Grundfläche liegen. Wird diese nun in der Matrize noch poliert, so erhält man die Medaillen mit der Glanzprägung, d. h. die Darstellung bleibt matt und der Grund funkelt im höchsten Glanz, so daß die Medaille, die eine Einheit bilden soll, in Grundfläche und Darstellung, in denkbar schärfster Ablösung voneinander, auseinander gerissen wird (Abb. 132 und 133).

Dies war der Zustand der Medaille in nach-napoleonischer Zeit, ihr größter Tiefstand überhaupt. Ihn als das empfunden, die Wiedererhebung der Medaille zur Kunst angestrebt und schließlich in Werken strahlender unvergänglicher Schönheit herbeigeführt zu haben, das ist das durch nichts zu verdunkelnde Verdienst französischer Künstler, deren Gesamttat wir mit dem Ausdruck Renaissance der Medaille bezeichnen und verherrlichen. Daß diese Künstler nicht zu der ursprünglichen Technik, die Stempel vertieft in Stahl zu schneiden, zurückkehrten, sondern sich eines neuen Verfahrens, der Herstellung der Stempel durch die Verkleinerungsmaschine, bedienten, ist dabei das geringste, gleichviel wie einschneidend für die spätere Gestaltung der Medaillenkunst sich das dann auch erwiesen hat.

Die Anfertigung des Stempels durch die Maschine ist ähnlich wie es schon bei den Gußmedaillen beschrieben wurde: größeres Modell in Wachs oder Gips, galvanischer Abdruck in Kupfer, der, um eine härtere Oberfläche zu erhalten, vernickelt wird, oder Abguß in Eisen, nach dem dann der mehrfach kleinere Stahlstempel – erhaben – gefräst wird. Dieser Stempel erfordert aber, ehe er gehärtet und in den zweiten Stahlblock eingesenkt wird, mehr oder mindere, und sehr sorgfältige, Nacharbeit, die nötigenfalls auch in der Matrize noch fortgesetzt werden kann. Ausprägung und weitere Behandlung der Medaille bis zum fertigen, patinierten Stück geschieht dann in den Prägeanstalten und erfordert keine Beihilfe des Künstlers mehr.

Stellen wir die alte Art, den Stempel vertieft in Stahl zu schneiden, dem neuen Verfahren, ihn von einer Verkleinerungsmaschine nach größerem erhabenen Modell fräsen zu lassen, gegenüber, so ergeben sich tiefgreifende, das Aussehen der Medaille beeinflussende Unterschiede. Die erste Art ist eine gewissermaßen unmittelbare. Jede Form, die in die Tiefe gegraben wird, findet in der Ausprägung ihr getreues, erhabenes Gegenbild. Das Herausheben des Stahles, dem nichts

mehr hinzuzufügen ist, erfordert Sicherheit und äußerste Bestimmtheit, gleichviel, wie oft immer wieder die gleiche Form tiefer gelegt werden muß. Jeder Meißelhieb muß formgebend, zielsicher sein. Das Arbeiten in die Tiefe lockt zu einer Komposition und Formengebung, der diese Technik günstig ist. Ausbreitung auf der Fläche (Abb. 73), Vermeidung von Bildteilen, die sich zum Teil übereinanderlegen. Der kleine Maßstab bedingt Vereinfachung und starke Charakterisierung. Das harte Material erlaubt die Ausnutzung kleiner Detaillierungen (Abb. 87 Gefieder, Abb. 69 Schmuck des Schildes). Alle Formen werden, da sie mit rundlichen Werkzeugen eingegraben werden, etwas Strangartiges, Wulstartiges erhalten, oft unvermittelt nebeneinander stehen, aus der Tiefe aufspringen wie aufgesetzte Lichter. (Abb. 84 u. 85, zwei Stadien einer in die Tiefe geschnittenen Medaille.) Der ganze Eindruck einer solchen Medaille wird der einer köstlichen Frische, Unmittelbarkeit, Eindeutigkeit sein; herb und spröde, aber von prickelndem Reiz – ein getreuer Abdruck der schaffenden Hand des Künstlers (Abb. 118-127).

Das sind Möglichkeiten, Vorteile, die die Technik gewährleistet; trotz ihnen kann die Medaille ein schlechtes Machwerk sein. Künstlerisches Unvermögen findet hier keine Deckung und Verschleierung. An technischer Geschicklichkeit hat es den Stempelschneidern auch zur Zeit des größten Tiefstandes der Medaillenkunst nicht gefehlt. Aber andererseits erfordert diese Technik doch auch soviel Übung, daß Dilettanten sich ihrer nicht bedienen können.

Eine wesentlich andere Formensprache, andere Möglichkeiten gibt das Modellieren eines Modelles für die Maschine. Es ist leicht, Flächen gegeneinander zu stellen, Bildteile sich zum Teil überdecken zu lassen. Der größere Maßstab verführt zu reicherer Komposition und Detaillierung. Schrift wird vertieft – bei Prägungen aus handgeschnittenen Stempeln stets erhaben. Das weiche Material begünstigt eine die Formen in einander überführende, sie verwischende Behandlung, weiches Übergehen in die Grundflächen. All das wird durch die Verkleinerung, die die Formen abschwächt und verschleift, unterstützt und gibt in der geprägten, überbürsteten, mit dem Sandstrahlgebläse mattierten und endlich patinierten Medaille dann ein Werk von einer mitunter berückenden Weichheit und Verschleierung, einem unbestimmbaren, geheimnisvollen Reiz, der die Bewunderung, die so entstandenen Stücken, wenn sie zugleich Kunst sind, zuteil wird, vollauf verstehen läßt.

Auch hier gilt, was von der anderen Technik gesagt wurde und von jeder Technik gilt: mit und trotz ihr kann das Werk gut oder schlecht werden; aber, und dies ist ein nicht zu übersehender Gegensatz zum handgeschnittenen Stempel: das Modellieren ist rein als technisches Verfahren das denkbar leichteste (wenn schon es große Unterschiede der Geschicklichkeit gibt) und lockt Dilettanten förmlich an. Sie brauchen nur das Wachsmodell in bequemer Größe zu machen – das andere besorgt dann die Prägeanstalt und liefert ihnen die fertige Medaille – als ihr, der „Künstler", Werk. Das Modellieren ist eine geradezu charakterlose Technik. In Stein schlagen, in Holz schnitzen, in Stahl schneiden: man muß wissen was man will – was fort ist, ist fort. Modellieren: man kann auftragen, man kann fortnehmen, man kann hier hin, man kann dort hin; Wachs, Ton gehorchen jedem Druck. Das Material hat sozusagen kein Eigengesetz. Das bedeutet natürlich nichts Schädliches für den Künstler. Unter seiner Hand wird die gefügige Materie zur Spiegelung seines formenden Willens. Alle herrlichsten Bronzewerke erforderten ihr Modell. Aber Modellieren und die Verkleinerungsmaschine: dies technische Verfahren, mit dessen Hilfe eine neue Medaillenkunst entstand, barg auch die Gefahr zu ihrem abermaligen Niedergang.

Die sehr vervollkommnete Maschine kann alles, arbeitet das Relief steigernd, das Relief verflachend, kopiert mit größter Treue, zieht Formen zusammen; sie schneidet auch nach erhabenem Modell vertieft, so daß die Ausprägung das Spiegelbild des Modelles ergibt. Das erste Modell kann über einen halben Meter groß sein. Dann wird zunächst eine Zwischenreduktion gemacht als weiteres Modell für das Fräsen des Stempels. In Paris sah ich, wie der Stempel zu dem Silbergeld mit dem Bildnis Leopold II. von der Maschine geschnitten wurde nach – einem überlebensgroßen Marmorrelief.

Ich sagte: in diesem Werkzeug lag und liegt eine Gefahr für die Medaillenkunst. Es braucht aber keine Gefahr zu sein, war keine in den Händen der ersten Künstler, die sich seiner bedienten, der Oudinet, Ponscarme, Chaplain, Roty, die auch noch Meißel und Stichel für die Bearbeitung des Stahls zu handhaben wußten. Erst bei nachfolgenden Künstlern hörte das mehr und mehr auf, und erst allmählich wurde die Maschine aus einer willigen Dienerin zu einer eigenwilligen Herrscherin, die, in den Händen schwacher und unbedeutender Künstler, den Medaillen ihr Zeichen aufdrückte, das der Charakterlosigkeit.

Damit ist natürlich immer noch nichts gegen die Maschine gesagt, sondern nur gegen die Art ihrer Verwendung, gegen gewisse Künstler oder besser Nicht-Künstler; aber es wird verständlich, daß dieses technische Verfahren und die billige Gunst des Publikums, die jedem mit seiner Hilfe hergestellten läppischen Erzeugnis zuteil wurde, wobei „Weichheit" das Schlagwort der Bewunderung war, stärkste Feindschaft herausfordern mußte und die gesunde Gegenwirkung, Rückkehr zum ursprünglichen Verfahren: den Stempel vertieft in Stahl zu schneiden. Nun schlug das Pendel nach der anderen Seite aus: die Anwendung der Maschine wurde verfehmt, und nur Medaillen aus handgeschnittenem Stempel galten überhaupt als solche, als echt. Dies Verfahren allein schon adelte sie und machte sie zu Kunstwerken. Damit war die Schätzung, die künstlerische Wertung, abermals von einem bei all seiner Wichtigkeit letzten Endes doch unmaßgeblichen Faktor abhängig gemacht, von einer Technik.

Genau betrachtet war die Renaissance der Medaille in Frankreich keine Wiedergeburt, sondern die Erstehung einer völlig neuen Medaillenkunst. Die eigentliche Medaillenkunst, die mit dem Schneiden des Stempels in Stahl unweigerlich verknüpft sein sollte, kam im Gegenteil um den Rest ihres kümmerlichen Lebens. Gemeinsam war beiden nur der Name. Die wirkliche Wiedergeburt der Medaillenkunst vollzog sich in Deutschland, dadurch, daß seine besten Künstler zu der ursprünglichen Technik zurückkehrten und ihr den Geist neuen Lebens einhauchten, daß sie eine von allen künstlerischen Instinkten verlassene handwerkliche Verrichtung wieder zu einem gefügigen Instrument im Dienste des künstlerischen Willens machten.

Eine im eigentlichsten Sinne originale Kunst, wie das Ölbild oder die Steinskulptur, wo das Werk, das Material, in dem es verwirklicht wird und die Technik, die zur Verwirklichung führt, unlöslich in eins zusammenfallen, ist die Medaillenkunst nicht. Man macht ein Modell in Wachs, Gips, Stein oder Holz und gießt es ab in verschiedenen Metallen. Man schneidet vertieft in harten Stahl und prägt ein erhabenes Bild in Silber oder Bronze. Aber immerhin ist die unmittelbare Wiedergabe durch Werkzeuge geschaffener Form, wie sie die Prägung aus handgeschnittenem Stempel zeigt, original zu nennen neben der mit Hilfe der Verkleinerungsmaschine hergestellten Medaille. Die letztere Technik erweist sich als ein neuerfundenes Reproduktionsverfahren zur Reduktion

größerer Reliefs auf Medaillenform; als solches behält es seine Bedeutung, und in der Hand dessen, der es beherrscht, kann es ebensowohl wie die andere Technik zur Verwirklichung künstlerischer Visionen und Werke dienen. Die Frage des nationalen Charakters der Medaillenkunst als französisch oder deutsch wird davon im Grunde nicht berührt, wenn auch zur Zeit, da die Franzosen sich ausschließlich des einen, die Deutschen sich vorzugsweise des anderen Verfahrens bedienen, der nationale Charakter damit zusammenzufallen scheint. Von einigen kunstgewerblichen Techniken abgesehen, die mitunter an bestimmte Zeiten und örtliche Bezirke, dann immer aber auch an bestimmte Formensprache gebunden scheinen, sind Techniken zur Hervorbringung von Kunst international und gewissermaßen ewig. National ist oder kann sein, was mit ihrer Hilfe ausgedrückt wird. Die Medaille der Stadt Essen (S.111) ist mit Hilfe der Verkleinerungsmaschine hergestellt. Ihr Charakter ist sicher nicht französisch. Aber für die Prägemedaille bleibt zuzugeben, daß das eine oder andere der beiden sehr verschiedenen Verfahren zur Herstellung der Prägestempel selbst in ihrer Formensprache weit auseinanderliegende Arbeiten einander anzugleichen und von anderen zu trennen scheint. Gleichwohl wäre eine so schroffe Ablehnung, wie sie die Verkleinerungsmaschine als Werkzeug bei uns erfahren hat, nicht zu verstehen, wenn nicht noch eine andere Ursache hinzugetreten wäre. Das ist die letzten Endes mit der modernen kunstgewerblichen Bewegung zusammenhängende Vorliebe, in den am Kunstwerk haftenden Spuren manuelltechnischer Behandlung ästhetische Werte zu suchen. Diese Sucht fordert das Entgegenkommen heraus und dies wieder eine immer einseitigere Beurteilung nach dem erwähnten Gesichtspunkt, wobei denn zum Schluß die Nebenerscheinung zur Hauptsache werden kann. Nun — die mit der Verkleinerungsmaschine hergestellten Medaillen, hauptsächlich die geringwertiger Künstler, lassen von der arbeitenden Hand nicht die geringste Spur mehr erblicken. Da aber für unsere Vorstellung alle künstlerische Arbeit an die menschlichen Hände geknüpft ist, müssen Werke, die sie verleugnen oder aber, von der anderen Seite gesehen, ihnen eine bisher nicht gekannte und vielleicht nicht einmal wünschenswerte Geschicklichkeit andichten, ein gewisses Unbehagen erwecken. Möglicherweise wird eine andere Zeit das wieder milder beurteilen. Das Zurücktreten des Künstlers hinter sein Werk, so daß man nach ihm, nach seiner Arbeitsart nicht mehr fragt, ist heute kein hervorstechender Zug; wohl aber das

Gegenteil. Nie ist das Unfertige, Fragmentarische, auf irgendeiner Stufe des Arbeitsganges Stehengebliebene mehr geschätzt worden, auch an den Werken der Vergangenheit; nie sind alle Unvollendetheiten, z. B. Michelangelos, die ihm und seiner Zeit durchaus nur als solche erschienen, inbrünstiger gesehen und geliebt worden als in unserer Zeit. Das Fragment ist heute vielfach das von vornherein Gewollte. Ein Teil des Rodinschen Werkes beruht darauf: ein Torso, eine Hand, ein paar schreitende Beine. Dieser ganzen Anschauung muß die Medaille aus handgeschnittenem Stempel näher liegen als die andere, und das in erster Linie eben als Arbeit der Hand, die sich auf den ersten Blick als solche erweist. Und doch hätte auch das zurückzutreten hinter der Frage: wie wird eine Medaille ihrer Bestimmung, dem Zweck, um dessentwillen sie geschaffen wurde, gerecht? Wohl ist auch für eine Medaille das Höchste, daß sie Kunst ist, wohl gibt es eine Anzahl freigeschaffener, zweckfreier Werke, die nur das zu sein brauchen; aber es ist die eigenste Bestimmung der Medaillenkunst, eine gegebene, außerkünstlerische Idee mit zu verkörpern, mit aller Klarheit zum Ausdruck zu bringen und doch in ein rein künstlerisch gestaltetes Bild zu verwandeln. Wie das geschieht, mit welcher Kraft visionärer Anschauung, mit welcher Ausdruckskraft der Formensprache und der Symbolik, das ist das Unterscheidende — der Künstler und der Nationen.

Die Medaille ist Reliefkunst. Als solche unterliegt sie allen stilistisch-formalen Bedingtheiten der Reliefs; ferner den besonderen Bedingtheiten der Technik, die zu ihrer Verwirklichung führen soll. Diese Schwierigkeiten gehen den Künstler allein an. Aber die der Medaille anhaftende außerkünstlerische Idee, die geht den Auftraggeber, den Empfänger an, wird meist von ihm gestellt. Mit dieser Idee zunächst wendet sich die Medaille an das Publikum, wie das Relief der Kreuzweg-Stationen mit seinem religiösen Inhalt an die Gläubigen, in zweiter Linie erst mit seinen künstlerischen Werten. Was ist das nun für ein Vorgang: die Verwandlung einer außerkünstlerischen Idee in eine bildmäßige Gestaltung? Wie steht der daran teilnehmende Laie, fördernd oder hemmend, dazu?

Die Zwecke, denen die Medaille dienen soll, sind vielfältigster Art: als Erinnerung an einen berühmten Mann, an die Einweihung eines Rathauses, an den Durchstich eines Tunnels, an einen Kongreß, an die Gründung einer gemeinnützigen Gesellschaft; als Belohnung oder Auszeichnung für Verdienste

um eine Wissenschaft, künstlerische Leistung, Siedlungswesen, Missionstätigkeit, Seefahrt; für Tapferkeit, Rettung aus Gefahr, 25jährige treue Dienste; als Preis für Ausstellungen der verschiedensten Art: Luftschiffahrt, Photographie, Geflügelzucht; für sportliche Leistungen (Automobilrennen, Wettschwimmen, Radfahren, Skilaufen) usw. In all diesen und hundert anderen Fällen ist die zu verkörpernde Idee gegeben, ehe der Künstler damit befaßt wird. Es ist zu verstehen, daß die mit den einleitenden Schritten zur Beschaffung der Medaille Beauftragten sich auch damit befassen, was auf der Medaille dargestellt werden soll. Daraus ergeben sich die ersten Schwierigkeiten für den Künstler und Gründe der Unzufriedenheit für die Besteller. Es ist ein grundlegender Unterschied in der Art der Beschäftigung mit dem Darzustellenden zwischen Laien und Künstler. Die meisten der Themata für Medaillen sind Begriffe, mit denen ein bestimmtes Bild nicht verbunden ist: ein Tag für Denkmalspflege, 25jährige Dienste, die Gründung eines Bürgerbauvereins, die Rettung aus irgend einer Gefahr. Wie man von alledem reden kann ohne an etwas Bildliches zu denken, so kann man auch von Bildlichem sprechen, ohne es doch als solches zu sehen. Sagen die Komiteemitglieder: wir wollen einen Tunnel, in den gerade die Eisenbahn hineinfährt, oder das Automobil, das wie mit Windesflügeln durch die Landschaft rast, oder die Verkörperung der Stadt in einer weiblichen Figur, so können sie das tun ohne an ein Bild in rund oder gradlinig begrenztem Raum zu denken, so wie man von einem Baum oder Getreidefeld sprechen kann, ohne sich den einen oder das andere bildlich vorzustellen. Sucht jedoch der Künstler nach einer bildlichen Idee, um das Abstrakte sichtbar zu machen, so kann er nicht anders als in Bildern denken, die in seine gegebenen Bedingungen der Raumbegrenzung und Technik eingespannt sind; d. h. er kann keine Idee finden für den zu verkörpernden Begriff, er fände sie denn zugleich als Medaille. Ist ihm nun in einer Weise vor Erteilung des Auftrags vorgearbeitet, die seine bildlichen Vorstellungen gleich in bestimmte Bahnen lenken soll, und in solche, die vielleicht von ihm fort, statt zu ihm hin führen, so ist ihm seine Aufgabe nicht nur unnötig erschwert, sondern der Zwiespalt der Auffassungen ist von vornherein gegeben. Das Denken in Bildern eignet primitiven Völkern, es eignet Kindern, und es eignet Dichtern und Künstlern. Alle anderen Menschen lassen es im Laufe der Entwicklung mehr oder minder fallen, arbeiten nur noch mit abstrakten

Begriffen. Das macht sie aber auch dem Verstehen der Bilder, die doch ein Sichtbares für ein Unsichtbares setzen, oft so unzugänglich. Sie halten sich an das rein Sinnfällige, erweisen sich jeder Übersetzung verschlossen. Als ich einer Handelskammer den Entwurf zu einer Medaille für 25jährige treue Dienste vorlegte (Abb. 138), die an untergeordnete Angestellte vergeben werden sollte, nicht etwa an solche in führender Stellung, wurde der Entwurf abgelehnt, weil man in den zwei Akten nicht Helfer, die unentwegt mit „am gleichen Strang ziehen", erblicken wollte, sondern nur Tauzieher, und somit den Entwurf unverständlich fand. Meine Einwendung, daß, wenn ein Chef zu seinen Angestellten sage, um die Interessengemeinschaft zu betonen: wir müssen alle an einem Strang ziehen, doch auch niemand meine, er müsse nun ein Tauende in die Faust nehmen, sondern jeder verstehen werde, was der Chef sagen wolle, half nicht. Man vertraut nicht der langsamen, aber dann oft sehr durchschlagenden Wirkung eines gefundenen Bildes für einen Begriff. Das erwähnte Beispiel: 25jährige treue Dienste, ist bezeichnend für die Schwierigkeit bildlicher Verkörperung solcher Abstrakta; zumal in der Zusammenarbeit mit nicht in Bildern Denkenden. Und doch ist unsere Sprache noch reich an bildhaften Vorstellungen, die durchaus von jedem verstanden und nur als gewissermaßen Sichtbares für Unsichtbares genommen werden. Ausdrücke wie: unter die Räder kommen, von Stufe zu Stufe sinken, auf der ersten Sprosse der Leiter stehen, den Karren aus dem Sumpf ziehen, unter einer Decke stecken und viele andere belegen es. Sind dies auch nicht Bilder für eine Medaille, so erfüllen sie doch für andere Vorstellungen den gleichen Zweck bildhafter Verkörperung und sollten Bilddarstellungen von Medaillen verstehen helfen. Jedoch Ausdrücken wie den erwähnten und anderen kommt zugute, daß man mit ihnen von jung an vertraut wird. Das Bild für die Medaille kann die Probe, wie gut und deckend es, im Laufe der Zeit, für den verkörperten Begriff gefunden wird, nur machen, wenn es ihm gelingt, zunächst das Hindernis Komitee zu nehmen, denn nicht jede Verbildlichung, die sich als gelungen erweist, wirkt auf den ersten Anblick überzeugend.

Gerade das Suchen nach dem Bild für den Begriff ist der vielleicht reizvollste Teil der Arbeit, eine Medaille zu schaffen. Denn neben allem künstlerischen Können, das der Medailleur sein Eigen nennen muß, erfordert dieses Suchen

doch auch ein intellektuelles Spiel mit Begriffen, Erweiterungen, Umdeutungen des ersten, bis bei einer der Folgerungen plötzlich das Bild sich auslöst, die Medaille gefunden ist. – Ein Beispiel: für Rettung aus Gefahr. Damit ist zunächst kein Bild verknüpft. Die Gefahr kann verschiedenster Art sein. Jemand kann vor dem Tod durch Ertrinken, Verbrennen, Überfahren bewahrt werden. Eine bestimmte Gefahr also ist nicht brauchbar, somit auch nicht irgendein Rettungsakt. Aber die Gefahr selbst, die einen Menschen umklammert hält, die müßte man darstellen können. Umklammert? Aber das ist ja ein Bild. Arme müßten es sein, viele, aber nicht Menschenarme. Organe, die die gleiche Funktion des Umklammerns ausüben können – Polypenarme, geschmeidig und beweglich, und fest wie Taue. Das Brauchbare ist gefunden, natürlich auch gleich als bildliche Vorstellung – das fließt in eins zusammen (Abb. 86). Aber die Durcharbeitung, Läuterung muß noch geschehen. Es darf nicht aussehen als wäre ein Polyp selbst der Gegner; es muß deutlich werden, daß er, der auf das Mindeste zu reduzieren ist und dessen Arme allein das Fürchterliche sein sollen, nicht für sich, sondern für ein anderes auf der Bildfläche steht: für Gefahr. Nun, und das Verstehenwollen des Beschauers erfordert das Bild dennoch. Bleibt er etwa dabei, daß hier ein Tintenfisch einen Menschen erwischt habe, und daß das niemand verstehen könne, so ist nicht zu helfen. An irgendeinem, jeder Umsetzung, Deutung eines Sichtbaren unfähigen Mitgliede eines Komitees, einem reinen Naturalisten, kann dann ein Entwurf scheitern.

Wie ein Bild zustande kommt, wodurch es ausgelöst wird, auftaucht, sich mit dem Begriff verknüpft und umformt, bis es ihn deckt, das wechselt von Fall zu Fall. Oft ist es ein Anstoß von außen, etwas gänzlich anderes, das man sieht beim Umblättern einer Zeitschrift, oder die zufällige Stellung eines Modelles, ein Vorgang auf der Straße. Als ich das Wettbewerbsausschreiben für eine Taufmedaille erhielt (Abb. 81), hatte ich gerade einige Tage vorher eine Frau beobachtet, die ihr Kind am Gängelbande laufen lehrte. Als ich mich frug: was ist der Taufakt? Die Aufnahme eines Kindes in die christliche Gemeinschaft, und mir dann dafür das Christuswort einfiel: lasset die Kindlein zu mir kommen, verknüpfte sich das sofort mit dem gesehenen Bild – und so wurde daraus eine Medaille. Nun könnte man meinen, so hinge es doch viel vom Zufall ab, was gerade zur Zeit des Suchens an einen herantrete. Dem ist doch nicht ganz so.

Von der inneren Spannung hängt es ab, vom Gesammelt-, Bereit-sein. Zu irgend einer anderen Zeit bliebe das gleiche äußere Geschehen vielleicht unbeachtet, wirkungslos.

Die Formen, die unser äußeres Leben angenommen hat mit seiner Organisation der Arbeit und des Verkehrs, Erfindung komplizierter Maschinen und Werkzeuge, haben sich immer mehr von dem Plastischen primitiven Lebens abgewandt. So erfordert die Darstellung für ein Thema der Arbeit oder des Erwerbens häufig ein Zurückgehen auf ursprünglichere Formen. Die Plakette für den Direktor eines Bergwerkes ist ein Beispiel dafür (Abb. 83). Der Mensch, der die Erde aufreißt, um sie nach Schätzen zu durchwühlen, muß es mit seinen Händen tun, wenn er es auch nie so getan hat. Mit einem Werkzeug würde es ein Arbeitsvorgang. Das Bild verlöre seine symbolische Bedeutung. Oder die Plakette für den verdienstvollen Vorsitzenden eines Bürgerbauvereins, der durch kluge Organisation den Mitgliedern den Besitz des eigenen Hauses ermöglicht. Der Erwerb eines Grundstücks ist ein Vorgang in einem Büro, zwischen Männern im Sakko oder Gehrock. Als Bild genommen, können sie auch über alles andere verhandeln. Aber der Mensch, der, wie zu den Zeiten der ersten Besitzergreifung des Bodens, seinen Speer in die Erde stößt: hier will ich bleiben, der kann wohl als nicht mißzudeutende Verkörperung für den Zweck des Vereins dienen (Abb. 71). Handelt es sich doch letzten Endes immer darum, dasjenige Bild zu finden, das nicht nur ein möglichst klarer Ausdruck für das gestellte Thema ist, sondern eine gute Medaille gibt, Plastik werden kann.

Gerade die Medaillenkunst mit ihrer Möglichkeit der Vervielfältigung des einzelnen Werkes zu Hunderten und Tausenden wendet sich an eine große Gemeinde; aber die Einzelnen müssen den Sinn und das Verstehenwollen haben für diese Kunst, für ihre besondere, so häufige Aufgabe der Umwandlung eines Unsichtbaren in ein Sichtbares, für die zwar reichen aber doch auch bedingten Möglichkeiten, die ihr gegeben sind. Weil bei der Medaille vor der Entstehung eine häufigere und innigere Beziehung zwischen Künstler und Abnehmer eintritt, als bei den zweckfrei geschaffenen Werken der Malerei und Plastik, die sich erst an den vorher ungekannten Beschauer wenden, wenn ihre Gestalt unveränderlich festliegt, muß der Künstler der Medaille den verständnisvollen, unterrichteten, mit dem Wesen dieser Kunst vertrauten Auftraggeber wünschen. Ihn bilden zu

Münze gewonnen wird. Dies geschah von Anbegin bis weit in die moderne Zeit hinein dadurch, daß das darzustellende Bild vertieft in Stahl geschnitten wurde, ähnlich wie die Wappen in die Steine der Siegelringe geschnitten werden. Die Ausprägung ergab dann die erhabene Darstellung.

Als die vorgeschrittene Maschinentechnik die Kraft aufbringen konnte, einen gehärteten Stahlblock in einen weichen so einzupressen, daß der eine das getreue, nur umgekehrte Abbild des andern ergab, gingen die Münzstempelschneider dazu über, das Reliefbild nicht mehr vertieft zu schneiden, durch Herausnehmen aus der Fläche, sondern erhaben, durch Wegnehmen des Umstehenden, ähnlich dem Vorgang beim Herausmeißeln eines Reliefs aus dem Stein. Und noch einen Schritt weiter gingen sie: konnte man das Bild erhaben schneiden und dann in den anderen Stahlblock, den eigentlichen Prägestempel, einpressen, so brauchte man um das erhabene Bild herum auch keine Fläche mehr, man konnte es für sich allein schneiden. Ähnlich den Stempeln: Sternchen, Blumen usw., mit denen ein Buchbinder seine Verzierungen punzt, machte man Porträts und Figuren. Für die Schrift gab es wieder einzelne Buchstaben, so daß das vertiefte Prägebild aus einzelnen, besonders eingepreßten Detailstücken zusammengesetzt wurde. Diese Arbeitsart war schon in der vornapoleonischen Zeit üblich; ihr Einfluß auf das Aussehen der Münzen und Medaillen ist nicht zu verkennen. Figürliche Darstellung wie Schrift sehen immer wie ausgeschnitten und aufgelegt aus. Da man nun einmal auf diesem Wege war, erscheint es natürlich, daß man dazu überging, hauptsächlich bei Medaillen, die Fläche zu polieren, die die Darstellung trägt, und so ganz auseinanderzureißen, was doch eine Einheit bilden soll. Es ist bezeichnend, daß Wachsmodelle dieser Zeit immer in rotem Wachs auf einer Glasplatte oder Schiefertafel modelliert wurden, wobei jeder Übergang des einen Materials in das auch farbig verschiedene andere ausgeschlossen ist. Das hat sich bis in unsere Zeit erhalten und wird noch heute an einzelnen Schulen beim Modellierunterricht für Graveure usw. gepflegt.

War man so in der Technik allmählich weit abgerückt von dem Vorgehen der griechischen Stempelschneider, so hatte man doch noch ein Gemeinsames mit ihnen: man arbeitete jede Darstellung in der Größe, die ihr durch die Münze bestimmt war.

Aber eine wundervolle Erfindung hob auch das auf: die Reliefverkleinerungsmaschine. Mit ihrer Hilfe kann man nach einem größeren modellierten und in Eisen gegossenen Modell eine Kopie in Stahl in jeder Größe anfertigen. Das Modell zu einem Dreimarkstück, das 33 Millimeter Durchmesser hat, kann zehnmal so groß sein. Auch noch größer. Es gibt keine Beschränkung mehr.

Nun könnte man fragen: Ist denn das so etwas Wichtiges? Gibt es nicht viele Wege, die nach Rom führen? Gewiß, aber es gibt eben auch welche, die nicht dorthin führen. Techniken schließen künstlerische Wirkungsmöglichkeiten ein und schließen solche aus.

Es wird ohne weiteres verständlich sein, daß die Freiheit, ein Modell in einem Vielfachen der beabsichtigten Größe zu machen, dazu verleitet, mehr zu geben, als dem späteren kleinen Maßstab zuträglich ist. Dann aber ist es etwas durchaus Gegensätzliches, ob erhaben in Wachs modelliert oder vertieft in Stahl geschnitten wird. Andere Materialien, andere Werkzeuge, andere Maßstäbe — andere Wirkungen.

Aber worin beruht nun die Überlegenheit, die der Technik, vertieft zu schneiden, anhaftet? Größer kann man doch alles viel klarer und deutlicher zum Ausdruck bringen, und die Einfachheit ist doch an keinen Maßstab gebunden. Nun, jede mechanische Verkleinerung, auch photographische, verschleift alle Gegensätze, schwächt alle Wirkungen, zieht zusammen, verflaut.

Man kann den Effekt, den die in die Tiefe geschnittene Form im Abdruck hervorbringt, mit dem des Lichtes vergleichen, das (bei einer Zeichnung) auf dunklen Grund gesetzt wird. Es blitzt auf, springt heraus aus der Fläche. Alles Hervorspringende muß zunächst hineingegraben, alle Gelenke menschlicher und tierischer Gestalten müssen betont werden. Dies geschieht, bei dem kleinen Maßstabe, mit starker Übertreibung der Gegensätze. Die allmähliche Überführung einer Form in die andere unterbleibt. Fast unvermittelt, aber ungemein frisch, prickelnd, stehen die Formen auf der Fläche nebeneinander. Es ist Erfahrungstatsache, daß bei dieser Technik mit der geringsten absoluten Reliefhöhe die größte plastische Wirkung zu erzielen ist. Und hier ist es gerade die Kleinheit, die den Reiz erhöht, der künstlerischen Wirkung dieser Technik zu Hilfe kommt, zu charakteristischer und vereinfachter Formgebung anreizt. Man sehe sich einmal daraufhin griechische Münzen mit geringem Durchmesser an, auf denen ein

Adler oder eine ganze Quadriga mit Lenker abgebildet ist. Solche Wirkungen sind mit keiner anderen Technik erreichbar. Hier haben wir auch den Grund, warum das französische Geld, für dessen künstlerische Form die ersten Meister, die Chaplain, Roty, Dupuis aufgerufen waren, als Münze nicht wurde, was es hätte werden müssen. Die Künstler bedienten sich der Verkleinerungsmaschine, und so wurde, hauptsächlich aus dem Kupfergeld Dupuis, nicht Münzkunst, sondern eine kleine Medaille. Aber es bleibt anzuerkennen, daß die Säerin auf dem Silbergeld von Roty als Idee wie als plastische Darstellung von erhabener und eindringsamer Wirkung ist, ebenso, daß die Künstler sich wirklich bestrebten, ihr Bestes zu geben. Chaplain, der den guten, ausdrucksvoll modellierten Kopf der République française für das Geld schuf, hat wiederholt sein Modell umgearbeitet und immer wieder, nach einer neu geschnittenen Verkleinerung, der Wirkung des kleinen Maßstabes anzupassen gesucht. Solche wiederholten Versuche und Verbesserungen vorzunehmen, waren die Künstler reich dotiert worden. Geknausert hatte man dort nicht. Wenn gleichwohl das Erreichte hinter dem Erwarteten zurückblieb, lag es an dem technischen Verfahren, dessen man sich zur Herstellung der Stempel bediente, und das, wie die Umstände lagen, einfach gegeben war. Man wäre gar nicht auf die Idee gekommen, ein anderes wählen zu können. Dafür fehlten alle Voraussetzungen.

Immerhin, man wandte sich an die Besten, und sie gaben ihr Bestes. Man überließ die Herstellung der Modelle doch nicht einfach den Münzbeamten, denen dann im besten Falle eine von einem Künstler angefertigte Zeichnung als Vorlage überwiesen wird. Nach dem Tode Kaiser Wilhelm I. wurde Döpler beauftragt, einen neuen Entwurf für die Wappenseite anzufertigen. Man versteht jetzt nicht, wenn man beide Adler vergleicht, warum der erste durch den anderen ersetzt werden mußte. Auf solche Weise kann man natürlich keine Münze schaffen, die Anspruch darauf erheben soll, Kunst zu sein. Bildnis, Wappen, Schrift, Entwurf, Modell, Ausführung müssen eine Einheit bilden und aus der Hand eines Künstlers hervorgehen.

Soviel über das technische Verfahren, das für eine künstlerische „Münze" unerläßliche Bedingung ist. Eine Nebenbemerkung, einem eventuellen Einwand zu begegnen: Natürlich lassen sich eine Million Stücke nicht aus einem Stempel prägen; und ein Künstler würde nicht bereit sein, mehrmals denselben

Stempel mit der Hand zu schneiden. Solche Wiederholungen wären unkünstlerisches Tun. Aber es macht gar keine Schwierigkeiten, auf mechanischem Wege einen handgeschnittenen Stempel genügend oft zu vervielfältigen.

Ist es nun heute unmöglich, eine künstlerisch wertvolle Münze zu schaffen? Liegt es wirklich daran, daß es keine Künstler gibt, die das könnten? Ich glaube nicht, daß dem so ist. Gewiß, es ist kaum anzunehmen, daß es jemand gelingen würde, sofort, auf den ersten Anhieb, die „Münze" zu machen. Man kann nicht von heut auf morgen vom tiefsten Punkt zum Gipfel klimmen. Es wird vieler Wiederholungen, steten Verbesserns, des Zusammenarbeitens Mehrerer bedürfen, um wieder aufzubauen, was man für die Münze künstlerische Konvention nennen kann. Aber etwas ganz anderes, ungleich Besseres als das, was wir jetzt haben, ließe sich auch heute schon schaffen.

Jedoch die Vorschriften für die Gestaltung der Münze müßten anders formuliert werden. Ich meine, die über das, was darauf sein muß. Und dann müßte man sich an Künstler wenden. Aber nicht in Form eines deutsch-nationalen Wettbewerbes über das ganze Reich, um hundert und mehr Künstler, die sich nie mit diesen Dingen beschäftigt haben, zu veranlassen, Entwürfe einzusenden (handelt es sich doch nur um eine Münze), in der Hoffnung, einen Preis zu bekommen. Ich verkenne gewiß nicht die Wichtigkeit des guten Entwurfes, aber mit dem Entwurf haben wir erst einen Teil der Aufgabe gelöst. Zeichnungen und Modelle allein helfen uns nicht weiter, wir wollen „die Münze," die Münze als Ganzes und als Einheit; folglich müssen wir uns an diejenigen wenden, die über die künstlerischen und technischen Qualitäten zugleich verfügen, die zusammentreffen und zusammen arbeiten müssen in einer Person, damit eine Münze werde. Die Wenigen in Deutschland, die auf Grund ihrer bisherigen Leistungen ernsthaft für die Lösung solcher Aufgabe in Frage kommen, kennt man. Sie soll man zum Wettkampf auffordern, und zwar nicht um einen Preis mit ein paar Monaten Frist. Zeit müßte man ihnen lassen — 3 bis 4 Jahre vielleicht —, damit sie versuchen, ändern, bessern, vervollkommnen können, und die Einrichtungen der Münzstätte müßten ihnen für die Versuche zur Verfügung stehen. Auch angemessen entschädigen müßte man sie natürlich für ihre Arbeit. Aber selbst wenn man nun 6 oder 10 Künstler aufforderte, und gäbe ihnen die nötige Zeit, und wendete 100 000 M. oder mehr für die Aufgabe auf, wäre das

wirklich so alles Maß übersteigend? Wäre diese Ausgabe für Geldstücke, die täglich Millionen durch die Hände gleiten, nicht gerade so wichtig als Aufwendungen für ein Nationaldenkmal eines Herrschers? Ja, ist das nicht eigentlich ein nationales Denkmal?

Aber wenn man das auch tun würde, und ließe die Vorschriften wie sie jetzt sind, so würde man doch keine gute Münze erhalten. Die Künstler wären von vornherein geknebelt.

Jetzt setzt eine Kommission, der Reichstag oder das Reichsschatzamt – ich weiß nicht wer – fest, ehe überhaupt an das Aussehen der Münze gedacht wird, die Vorderseite muß enthalten: das! Die Rückseite muß enthalten: das!

Warum, und nach welchen Gesichtspunkten, wird das vorher geteilt? Warum heißt es nicht: Stücke von dem und dem Wert tragen Bildnis und Namen des Landesherrn, ferner die Wertangabe, die Jahreszahl und das Münzzeichen, Stücke ohne Bildnis außerdem die Angabe des prägenden Staates. Die Verteilung auf die beiden Seiten wird dem Künstler überlassen. Die Münze „kann" noch enthalten: den Adler, die Kaiserkrone usw. oder ein anderes Symbol.

Dann müßte man sich, der Größe der Münze entsprechend, die niemand durch die Lupe betrachtet, zu einer viel größeren Einfachheit verstehen (die sich übrigens von selbst einstellt, wenn die Stempel vertieft geschnitten werden).

Betrachten wir ein Zehnmarkstück. Darauf finden wir die Umschrift: Deutsches Reich, die Wertangabe: 10 Mark und die Jahreszahl. Ferner einen Adler. Über ihm schwebt die Kaiserkrone – ein gar komplizierter Apparat – mit zwei ornamentierten Bändern. Der Adler hat im Brustfeld ein Wappen: das enthält wieder einen Adler, der in seinen Fängen Reichsapfel und Szepter trägt. Das Wappen ist umkränzt von einer Ordenskette, deren Glieder abwechselnd aus Adlern und Kreuzen bestehen. Ob diese Ordenskettengliederadler abermals ein Adlerwappen im Brustfeld tragen, ist mit unbewaffnetem Auge nicht feststellbar. Bei alledem findet sich noch Platz für einen verschnörkelten Schwanz und eine herausgestreckte Zunge.

Das ist die eine Seite. Die andere trägt das Bildnis und die Umschrift: Wilhelm II Deutscher Kaiser König v. Preußen, auch das Münzzeichen. Auf dem Rand steht: Gott mit uns, mit Schnörkeln zwischen den einzelnen Wörtern. Und dieses ganze Geldstück hat die Größe eines Daumennagels.

Wenn das alles so bestehen bleiben soll, dann kann man sich die Aufforderung an die Künstler schenken.

Nun komme ich zum Bildnis. Wie ein Bildnis auf einer kleinen Münze aussehen muß, davon haben wir nicht den geringsten Begriff mehr. Die Ansprüche, die wir heute an die intime Ähnlichkeit stellen, an die uns die Photographie gewöhnt hat, können unmöglich von dem Bildnis einer Münze befriedigt werden. Dieser kleine Maßstab erfordert eine fast maßlose Übertreibung der wichtigsten Teile des Gesichtes, des Auges vor allen Dingen. Wenn wir die Photographie eines reinen Profilbildes betrachten, so werden wir finden, daß die Entfernung von dem Punkt, wo das Auge aufhört, bis zum Ohr das Drei- bis Vierfache der Flächenausdehnung des Auges beträgt. Das Auge mit seiner näheren Umgebung kürzt sich in der Profilstellung ja sehr zusammen. Mit diesen Verhältnissen kann man natürlich kein künstlerisches Münzbild machen. Man vergleiche einmal unser Münzbildnis mit dem Bildnis Alexanders des Großen, welche Ausdehnung hier der Augenpartie, welche Betonung den Lippen, dem Kinn gegeben ist. Man muß sich mit einer Typisierung begnügen, mit einer summarischen Ähnlichkeit; man darf nicht vor einer Übercharakterisierung zurückschrecken (Abb. 128–129).

Dann wird man verstehen, daß ein Künstler, um diesen Extrakt aus einem Porträt zu holen, eines genauen Studiums des Kopfes nach dem Leben nicht entraten kann, daß er nicht die Photographie, diesen Krebsschaden aller Bildniskunst, zum Fundament seiner Arbeit machen darf.

Ich las einmal bezüglich der Sitzungen, die der Landesherr einem österreichischen Maler gewährt hatte, daß in der Regel einem Künstler nur 15 Minuten Sitzung für seine Arbeit bewilligt würden. Wäre es so unerfüllbar, für das Münzbildnis, das in Millionen von Exemplaren geprägt wird und in jedes, auch des geringsten Untertanen Hände kommt, einmal Stunden zu bewilligen, statt Minuten? – Gewiß, eine künstlerische Münze zu schaffen wäre wichtiger zu unternehmen, als manches andere, was heute geschieht; nichts würde vielleicht unsere dazu berufenen Künstler mehr reizen, als das – aber nichts scheint mir zurzeit auch aussichtsloser als das.

Mit einer unerläßlichen Vorarbeit könnte begonnen werden: mit dem immer wiederkehrenden Verlangen völliger Umänderung der jetzt für die Darstellung

auf jeder einzelnen Seite bestehenden Vorschriften, mit der Forderung, daß die Verteilung auf die beiden Seiten dem Künstler überlassen bleiben muß, und mit dem immer erneuten Hinweis auf die Tatsache, daß ein Münzbildnis kein Familienporträt ist.

Vielleicht werden wir auch hier durch den Krieg schneller einer Wandlung zugeführt, als es sonst geschehen wäre.

Medaille: Ehrenpreis der Stadt Essen (Vorderseite) — Abb. 7

Nachwort.

Die vorstehenden Ausführungen sind dem Inhalt nach entstanden im Laufe der Jahre, aus dem Bedürfnis, sich mit den Problemen, die praktisch zu meistern künstlerischer und Lehrberuf zwang, auch in anderer Form auseinanderzusetzen. Einiges davon ist, in anderen Zusammenhängen, gelegentlich veröffentlicht worden. So: „Über die Kunst der Medaille", Verlag von Josef Köstler, Darmstadt 1905. „Die Kunst der Medaille" in „Ring", Zeitschrift für künstlerische Kultur, 2. Heft, Dezember 1908. Ring-Verlag von Ernst Pieper, Düsseldorf. „Alte und neue Medaillenkunst", Beitrag zu den Mémoires du Congrès international de Numismatique, Bruxelles 1910. „Der Jahrhunderttaler und die Münzkunst", Berliner Münzblätter N. F. 1913. Mußte das Vorstehende, von dem sich manches — das ergaben die Zusammenhänge — wiederholt, geschrieben werden?

Künstlerisches Schaffen ist unbewußt. Aus dunklem Drang und Zwang wird das Werk. Von einer Arbeit zur andern führt ein Weg, den man nicht kennt, von dem man nicht weiß, warum man ihn gehen muß. Nur rückwärts Liegendes ist hier zu überblicken. Und so ist jede gewonnene Erkenntnis gedanklicher Niederschlag einer Arbeit, die schon geschehen ist. Aber hat dann die Erkenntnis — man nennt sie einfach Erfahrung — noch einen Wert? Jedes Werk fordert Selbstbesinnung, wache Beobachtung dessen, was geschieht. Kann Erkenntnis aus früherem Werk dem gegenwärtigen nützen? Nützt überhaupt das, was je ein Künstler über künstlerische Probleme gedacht und geäußert hat, anderen? Wohl nur dann, wenn sie eine Bestätigung dessen, was sie selbst fühlten oder dachten, darin finden; wenn sie eine Stärkung daraus entnehmen können. So sicher und unbeirrbar stehen wenige für sich allein, daß nicht doch Gleichgesinnte ihnen willkommen wären. Auf der Meinung, und wäre sie irrig, daß, was ein Künstler bei der Arbeit fand, einem andern nützen könne, beruht schließlich alle, edle oder anmaßende, Absicht des Lehrens, Bildens, Aufklärens.

Wenn ich mich frage: Hat mir, was ich von Künstlern oder anderen über Probleme plastischen Schaffens gelesen habe, genützt, als Künstler genützt, wäre mein eigenes Arbeiten einen anderen Weg gegangen, wenn ich es nicht gelesen hätte? dann wäre ich geneigt, mit nein zu antworten. Wohl verstanden, ich

spreche von dem, was ich las, nicht von dem, was ich sah, und nur von dem, was unmittelbar Probleme der Form angeht. Und doch, ich hätte die gedankliche Beschäftigung damit nie entbehren können; und das Selbstdenken über die Dinge, das hat meinem Arbeiten, es sei nun wertvoll oder nicht, auch sicher genützt, und insofern, als die Anschauungen anderer das Selbstdenken anregten oder herausforderten, haben auch diese genützt. Über diesen Umweg könnte ich die erste Frage auch bejahen.

Nachzudenken über das, was er tut, und was um ihn herum andere tun, kann ein Künstler sich nicht hindern. Wenn nun die Frucht des Nachdenkens wäre, daß es nichts Sicheres, nichts Greifbares, nichts Endgültiges gibt, daß, was uns der Ablauf des Kunstschaffens von Anbeginn bis jetzt zeigt, nämlich, daß immer ein Erreichtes, und wäre es das Höchste, Vollkommenste, aufgegeben, fallen gelassen werden muß, um ein Anderes, noch Unerreichtes dafür zu erobern, auch auf alle Gedanken und Theorien über Kunst zutrifft, so daß das starke Werk jede abgeleitete Theorie deckt (nicht umgekehrt), das schwache jede wertlos macht, das starke Werk jede vergangene Anschauung umwerfen, zunichte machen kann, wenn dieses negative Ergebnis der Erfolg des Nachdenkens wäre, wäre es dann nicht doch auch ein positives? Ist es nicht ein Gewinn, sich zu sagen: es ist zwecklos, sich mit theoretischen Ansichten über Kunst abzugeben, da jede richtig und falsch zugleich sein kann oder ist? Solche Beschäftigung bleibt nicht mehr, als ein im besten Falle geistvolles Spiel?

Ewige Gesetze der Kunst, die durch die Jahrtausende laufen, unbekümmert um den Wechsel der Zeiten, gibt es nicht. Aber Kunst und Weltanschauung einer Zeit, die decken sich doch, haben ein gemeinsames Gesetz? Wohl. Ich glaube, daß sie sich decken. Weil das Gegenteil unvorstellbar ist. Aber was ist mit dem Aufzeigen des Gemeinsamen gewonnen? Sicher viel oder alles für das Verständnis der Kunst einer Zeit. Für die Wertung des einzelnen Werkes — nichts. Aber zu werten ist unabweisbarer Drang. Es genügt uns nicht, nur Erklärungen zu haben, die das Gute wie das Schlechte gleich angehen, wobei zum Schluß alles gleichwertig nebeneinander steht. Macht nun, daß in einem Werk die Weltanschauung einer Zeit zum Ausdruck kommt, das Werk schon wertvoll? Sicher nicht. Der künstlerische Wert muß etwas von der Zeitspiegelung, dem Zeitstil Unabhängiges sein, sonst könnte er die Zeiten nicht überdauern.

Sicher ist, daß wir ihn, früher oder später, erkennen, daß es darüber nicht bis in alle Ewigkeit Täuschungen geben kann. Und ist der Wert nur Glaubenssache und nicht zu beweisen, so wird er deswegen nicht weniger zur Gewißheit. Aber was folgt daraus für den Künstler? Daß es gleichgültig ist, ob er mit der gerade herrschenden Kunstströmung seiner Zeit im Einklang ist oder nicht, so sehr er auch durch die Nichtzugehörigkeit ins Hintertreffen kommen mag, daß er — vor dieses Unheimliche sieht er sich immer wieder gestellt — über den Wert seines Werkes nichts wissen kann. Er glaubt daran, muß daran glauben, sonst könnte er nicht arbeiten. Das teilt der Schwache mit dem Starken. Zustimmung, Ablehnung der Zeitgenossen? O, sie können belebend oder tötend wirken; aber auch sie bedeuten noch nichts Endgültiges, sind noch nicht das letzte Urteil. Wertungen, Umwertungen, Tronsetzungen, Enttronungen — wir erleben sie täglich. Es dauert lange, bis Werke all dem entrückt sind, bis sich das Urteil über sie gesetzt hat, was nicht hindert, daß sie immer wieder neu gesehen, immer wieder in den Bereich des Gegenwärtigen gezogen werden können. Zeitströmungen. Auch sie sind nichts Eindeutiges. Die widersprechendsten laufen neben- und durcheinander. Und nicht mit vorgedachter Bestimmtheit. So bleibt für den Künstler nur ein Letztes: die große Einsamkeit, das Nichtswissen von sich selbst. Das Vorwärtstasten ins Dunkle, auf einem Weg, den er nicht kennt. Und das ist das Einzige, was ihn zu kümmern hat: nicht sein Einklang mit der Zeit, mit dieser oder jener Anschauung, aber mit sich selbst. Das ist sein einziger Halt, einen anderen gibt es nicht. Vermag er dieses Ungreifbarste, Haltloseste zu bejahen, dann kann er leben und arbeiten, sonst wäre ihm besser, er wäre nicht. Mit diesem Bewußtsein aber kann der Schaffende zur Ruhe eingehen: Wenn etwas an ihm und seinem Arbeiten gewesen ist, dann kommt auch der Tag, an dem es erkannt, ausgesprochen und in hellem Lichte stehen wird. Ob dieser Tag gerade in die kurze Lebensspanne dessen fällt, der schuf, das ist, von der Ewigkeit der Kunst aus gesehen, ohne Bedeutung.

Als Manuskript abgeschlossen im Frühjahr 1917.

Abbildungen

Kinder-
zeichnungen
Kunstgewerbe-
schule
Magdeburg

Abb. 8

Abb. 9

Kinder-
zeichnungen
Kunst-
gewerbeschule
Magdeburg

Abb. 10

Abb. 11

Kinder-
zeichnungen
Kunst-
gewerbeschule
Magdeburg

Abb. 12

Abb. 13

Kinder-
zeichnungen
Kunst-
gewerbeschule
Magdeburg

Abb. 14

Abb. 15

Kinderplastik
Kunstgewerbeschule
Magdeburg

Abb. 16

Kinderzeichnung
Kunstgewerbeschule
Magdeburg

Abb. 17

Kinderplastik
Kunstgewerbeschule
Magdeburg

Abb. 18

Kinderzeichnung
Kunstgewerbeschule
Magdeburg

Abb. 19

Kinder-
zeichnung
Kunst-
gewerbeschule
Magdeburg

Abb. 20

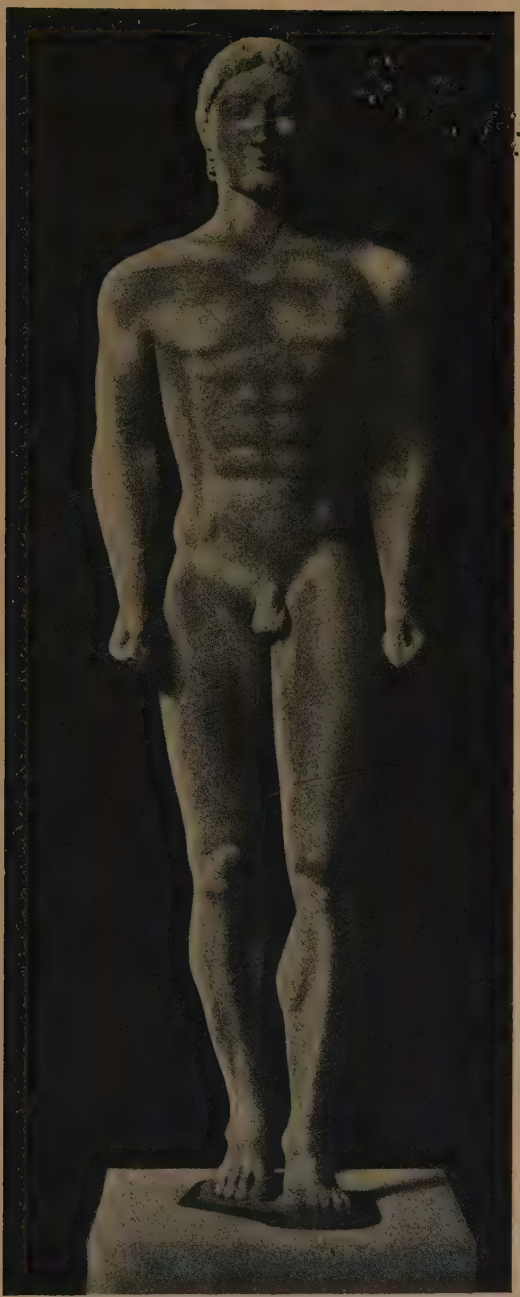
Kinder-
zeichnungen
Kunst-
gewerbeschule
Magdeburg

Abb. 21

Abb. 22

Apollo aus Tenea
Glyptothek, München

Abb. 23

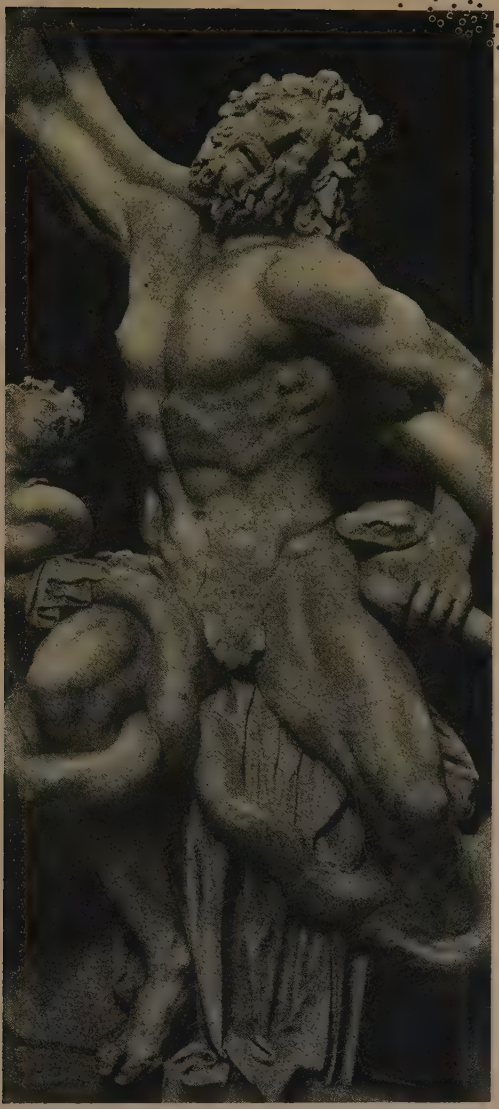


Archaische
Jünglingsstatue
Glyptothek, München

Abb. 24

Hermes
des Praxiteles
Olympia
(Photogr. Stoedtner)

Abb. 25



Laokoongruppe
Ausschnitt, Rom
(Photogr. Stoedtner)

Abb. 26

Giebelfigur vom Tempel der Aphaia auf Ägina

Abb. 27

Borghesischer
Fechter, Louvre
(Photogr. Stoedtner)

Abb. 28

Relief vom großen Zeusaltar zu Pergamon (Photogr. F. Bruckmann, München)

Abb. 29

Olympia
Zeustempel
Westgiebel
Apollo
(Photogr.
Stoedtner)

Abb. 30

A. Rodin
Die Bürger
von Calais
(Photogr.
Stoedtner)

Abb. 31

A. Rodin
Die drei Schatten
(Phot. gr. Stoedtner)

Abb. 32

Kalksteingruppe
um 2600 v. Chr.
Aus Fechheimer
„Die Plastik der
Ägypter“

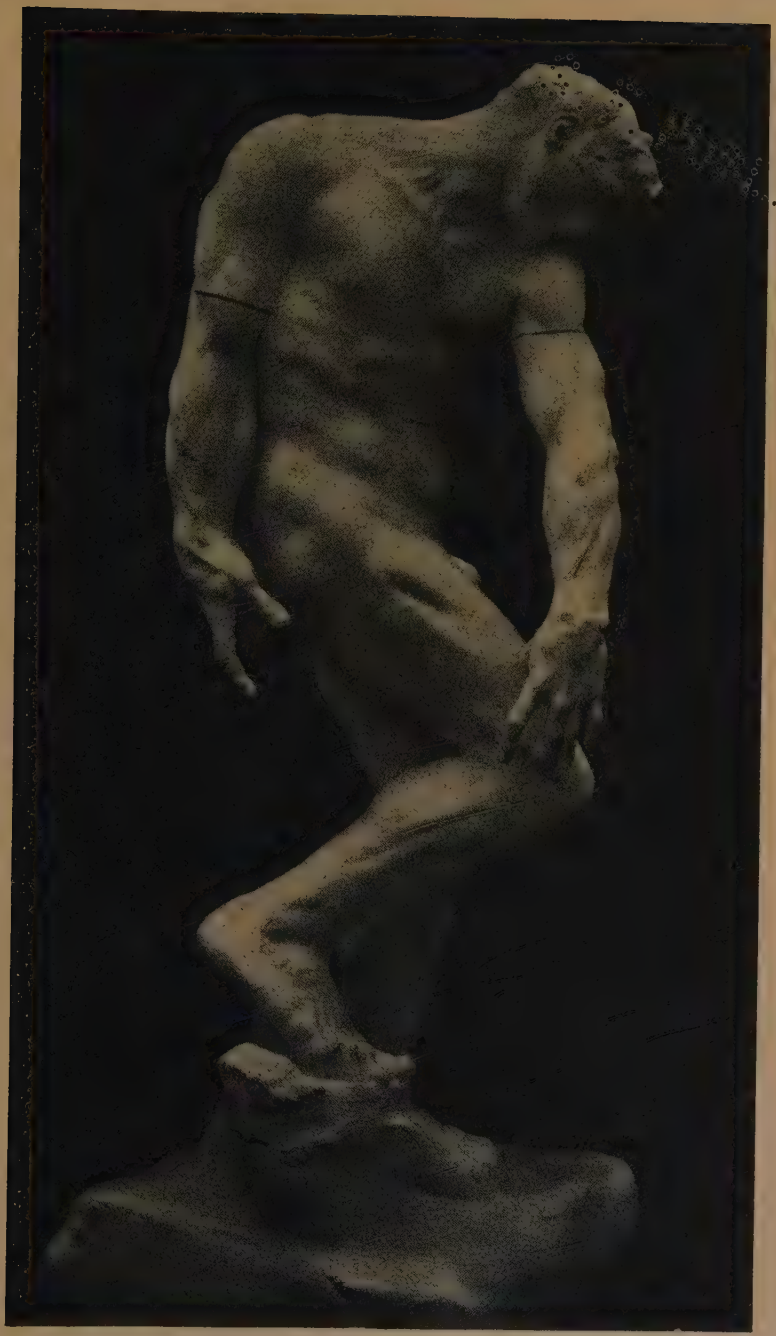
Abb. 33

A. Rodin
Sappho aus
„Judith Cladel
Rodin"

Abb. 34

Ad. Hildebrand
Adam aus
„Adolf Hildebrand“
von Heilmeyer

Abb. 35

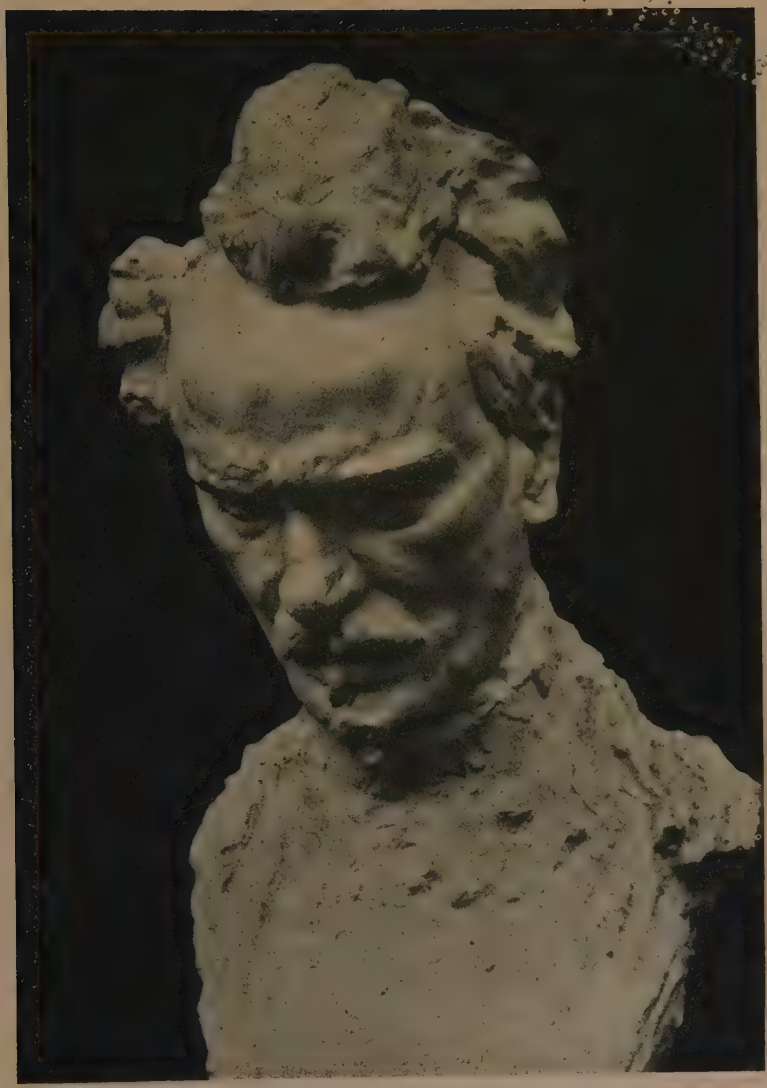


A. Rodin
Adam aus
Judith Cladel:
„Rodin"

Abb. 36

A. Rodin
Adam aus
„Judith Cladel: Rodin"

Abb. 37



A. Rodin
Büste
Henri Rochefort
(Photogr. Stoedtner)

Abb. 38

A. Rodin
Marmorbüste
Frau Morla
Bianña
(Photogr.
Stoedtner)

Abb. 39

A. Maillol
Frauenfigur
(Photogr.
Stoedtner)

Abb. 42

Ägyptisches Relief
Archäolog. Museum
Florenz

Abb. 43

Ägyptisches Relief, Rom Ägyptisches Museum Vatikan

Abb. 44

Grabstele des Aristion von Aristokles, Athen Mitte des 6. Jahrh. (Photogr. Stoedtner)

Abb. 45

Holzrelief aus Birma
(Photogr. Röbcke,
Freiburg i. Br.)

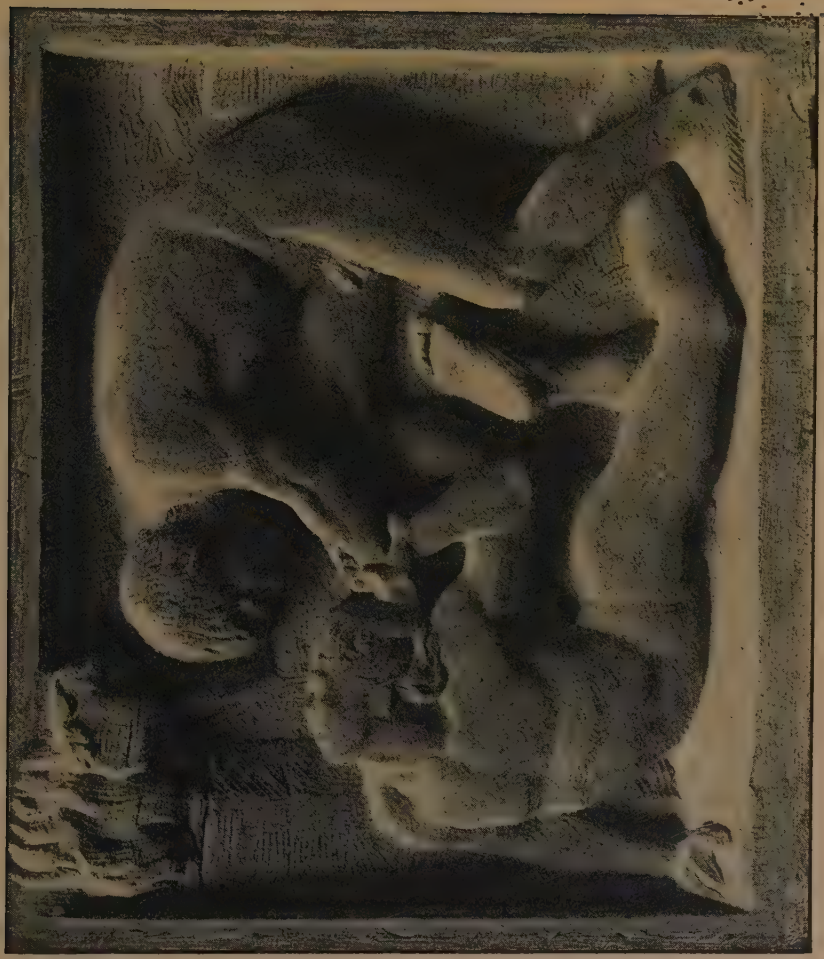
Abb. 46

Faustkämpfer
Relief aus
dem Lateran
Rom

Abb. 47

Kaiser Trajan
und Gefolge
Relief aus
dem Lateran
Rom

Abb. 48



Ad. Hildebrand
Relief: Kain
erschlägt Abel
Aus „Adolf
Hildebrand“ von
Heilmetzer

Abb. 49

Grabstele
eines Kriegers
Athen
Ende des 6. Jahrh.
(Photogr. Stoedtner)

Abb. 50

Metope vom Tempel E in Selinunt Palermo

Abb. 51

Amazonenkampf
Brit. Museum
London
(Photogr.
F. Bruckmann,
München)

Abb. 52

Vittore Gambello
Kampfszene
Venedig
Archäolog.
Museum

Abb. 53

Marmorrelief vom Denkmal des Prinz-Gemahls Albert London

Abb. 54

R. Begas Relief: Der Friede vom Kaiser-Wilhelm-Denkmal Berlin (Photogr. Stoedtner)

Abb. 55

Bartelmees van Bassen: Der arme Lazarus Augsburg Gemäldegalerie

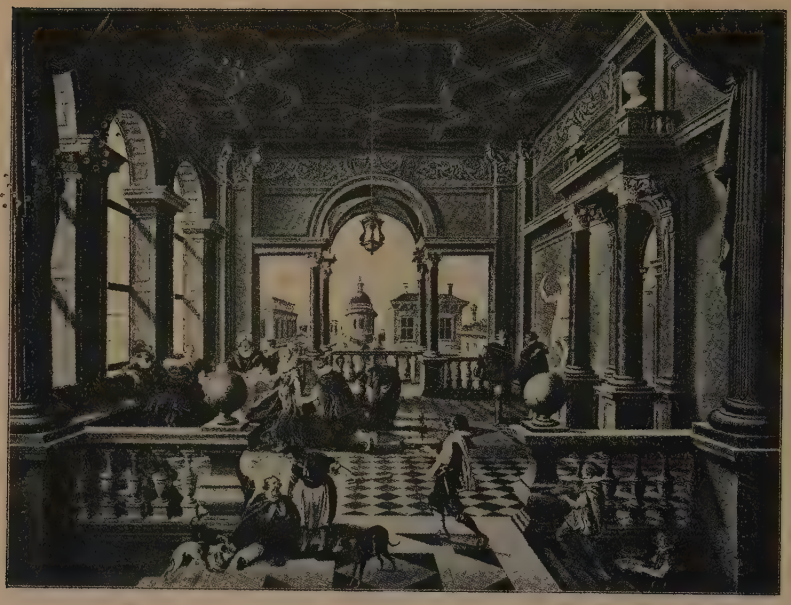


Abb. 56

Bernhard u. Albert Abel: Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund. Innsbruck Hofkirche

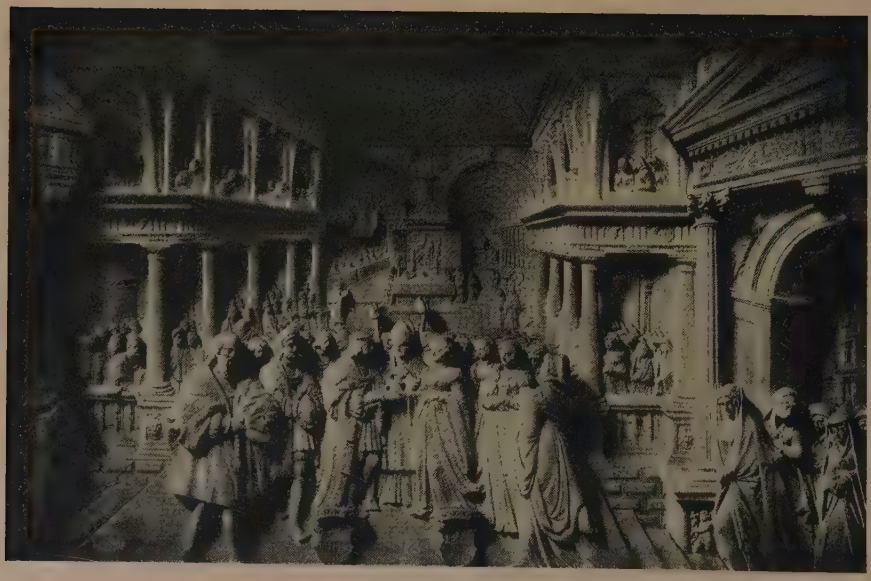


Abb. 57

Giovanni
da Bologna
Genua
Universität

Abb. 58

Giovanni
da Bologna
Genua
Universität

Abb. 59

Holzrelief
Tod Mariä
Sammlung
James Simon
Berlin

Abb. 60

Karl Albiker
Ettlingen
Steinrelief

Abb. 61

Indisches Relief

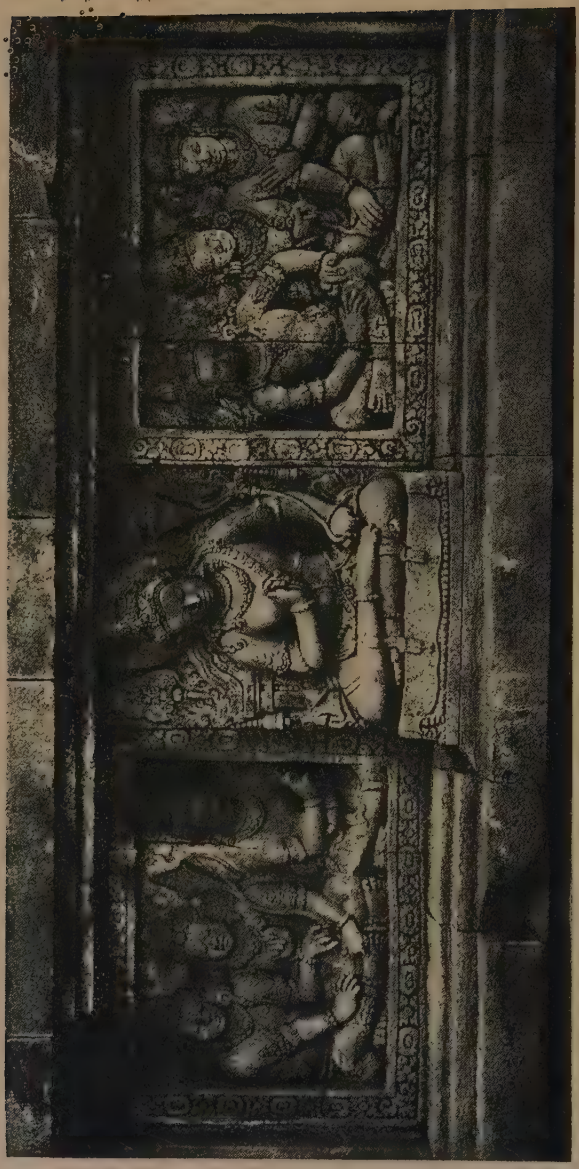


Abb. 62

Erinnerungsmedaille (Vorderseite zu Abb. 76). Eisenguß — Abb. 78

Erinnerungsmedaille (Rückseite zu Abb. 77).
Eisenguß — Abb. 79

Hochzeits-Plakette für Frl. Barbara Krupp Bronzeguß

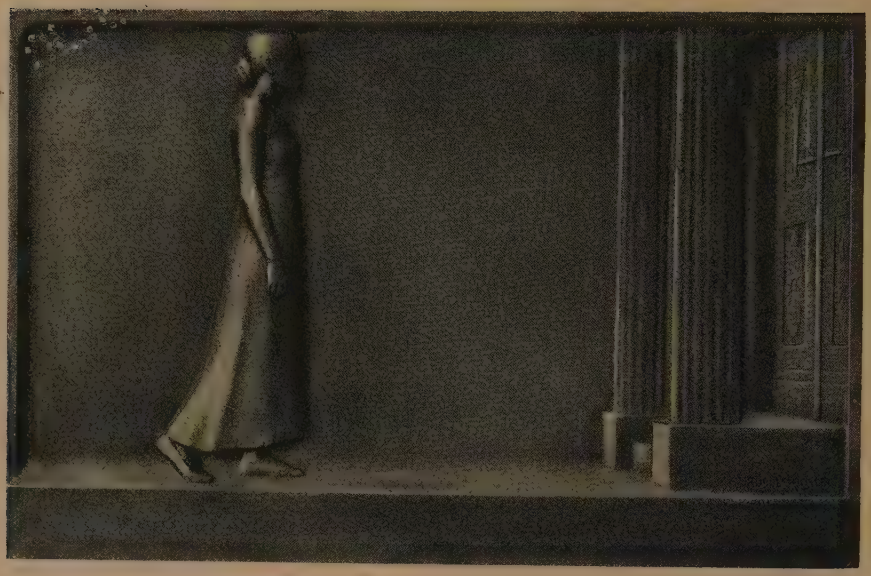


Abb. 80

Taufmedaille, Prägung — Abb. 81/82

Plakette für einen Bergwerksdirektor
Bronzeguß

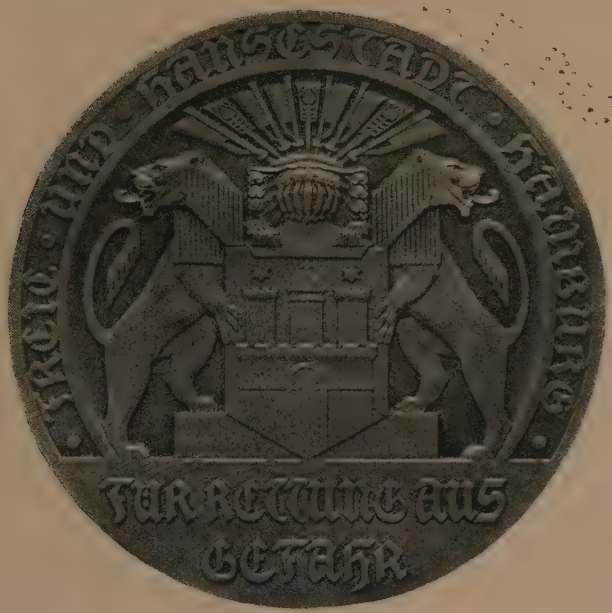
Abb. 83

Erinnerungsmedaille an die Weltausstellung Brüssel 1910. Vertieft in Stahl geschnitten (Vorderseite, links fertig, rechts Zustand während der Arbeit) — Abb. 84/85

Rettungsmedaille der Stadt Hamburg (Vorderseite zu Abb. 88) — Abb. 86

(Rückseite zu Abb. 84/85) — Abb. 87

(Rückseite zu Abb. 86) Erhaben in Gips geschnitten — Abb. 88



Vertieft in Gips geschnittener Entwurf zur Rückseite der Richard-Wagner-Medaille — Abb. 89

Erinnerungsmedaille der Stadt Bochum, Eisenguß
(Vorderseite zu Abb. 92) — Abb. 90

Erinnerungsmedaille. Rotes Kreuz
Merseburg — Abb. 91

(Rückseite zu Abb. 90) — Abb. 92

Erinnerungsmedaille Nationaler Frauendienst Magdeburg — Abb. 93

Bronzeguß-
plakette
Orpheus-

Abb. 94

Geprägte Erinnerungsmedaille
für eine amerikanische Studienkommission
(Vorderseite) — Abb. 95

Bronzegußplakette
für Preisausschreiben
einer Universität

Abb. 96

Rückseite zu Abb. 95, beide vertieft in
Stahl geschnitten — Abb. 97

Bronzegußplakette

Abb. 98

Bildnis-
plakette
Bronzeguß

Abb. 99

Abb. 101

Abb. 103

Bildnisplakette
Prof. Dr.
Theodor Volbehr
Bronzeguß

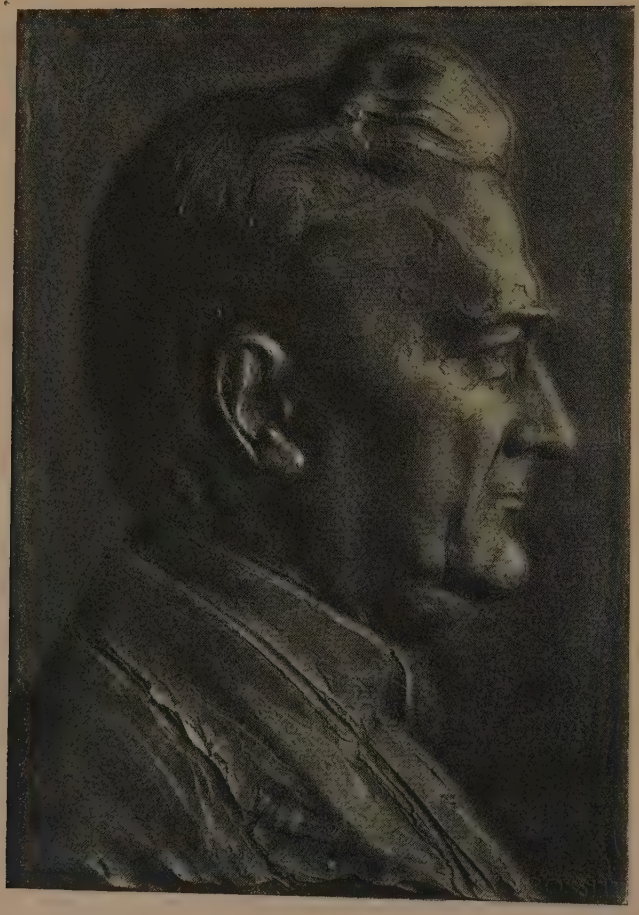
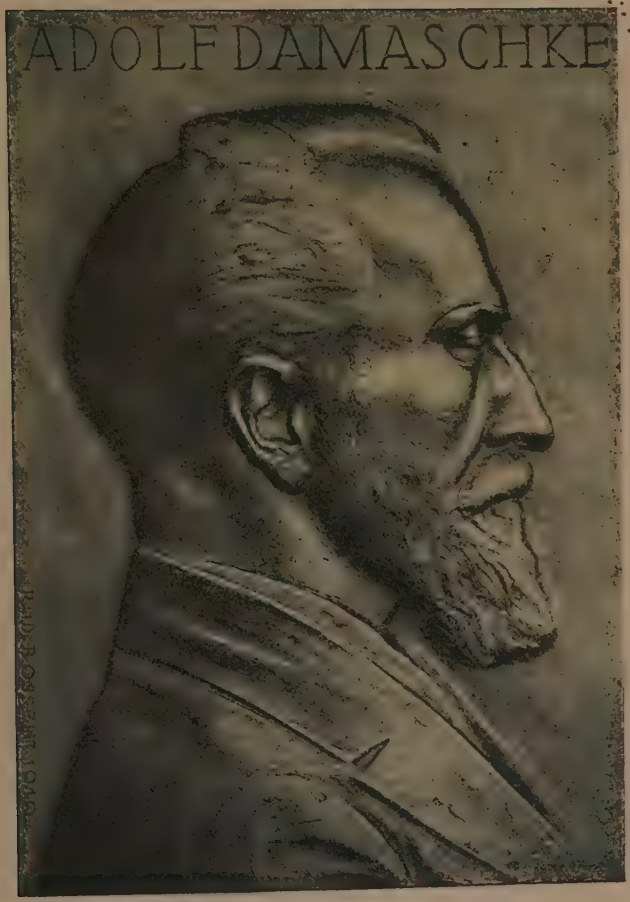


Abb. 104



Bildnisplakette
Bronzeguß

Abb. 105

Bildnisplakette
Bronzeguß

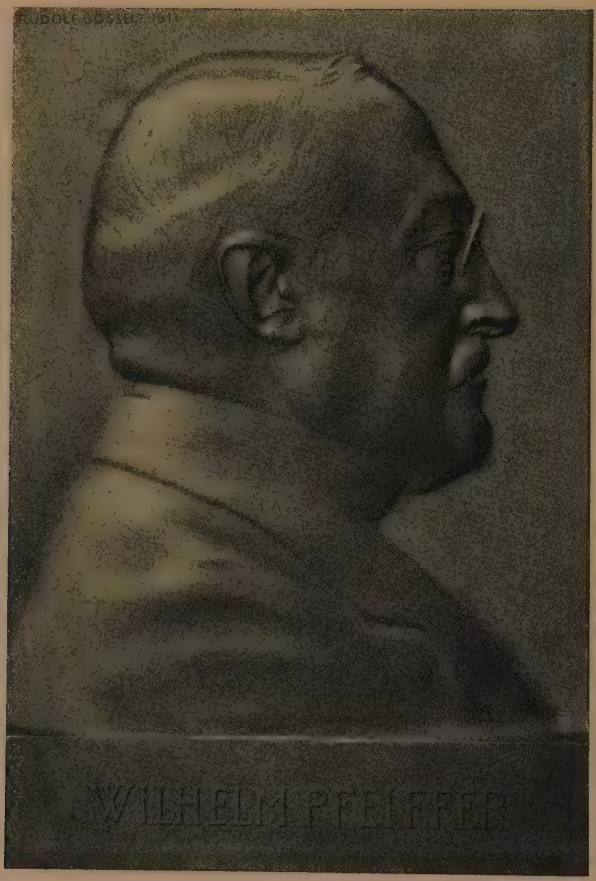


Abb. 106

Bildnisplakette
Bronzeguß

Abb. 107

Bildnisplakette
Brouzeguß

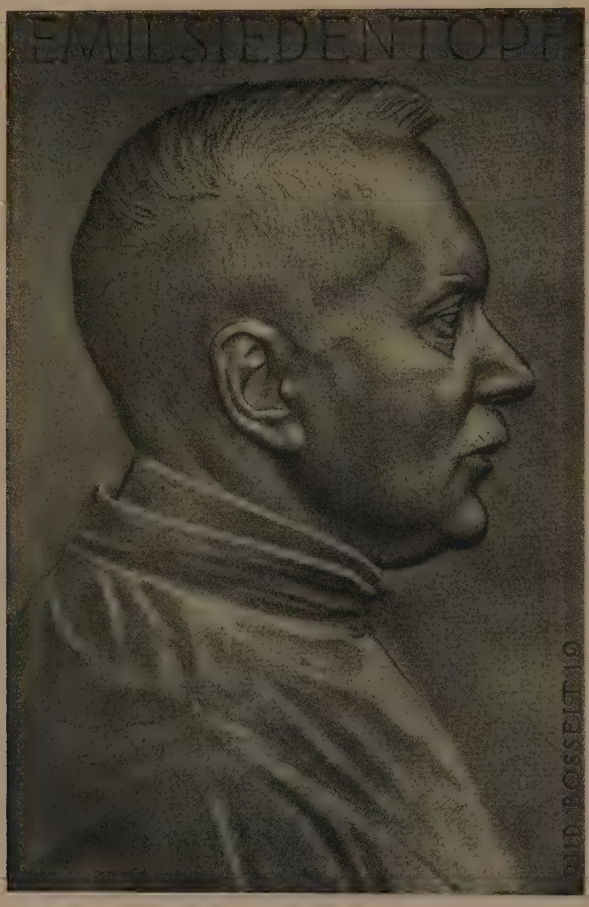
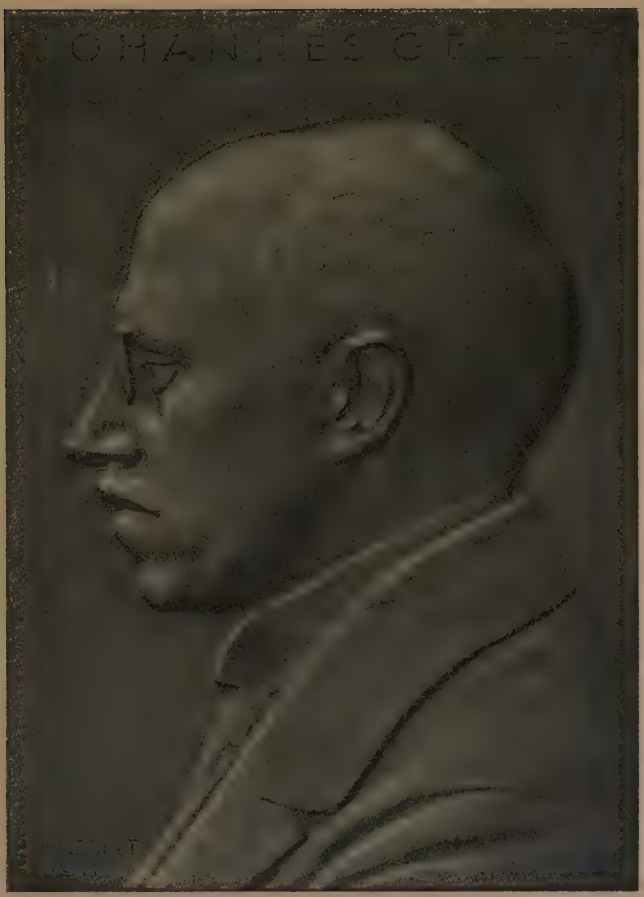


Abb. 108



Bildnisplakette
Bronzeguß

Abb. 109

Bildnisplakette
Bronzeguß

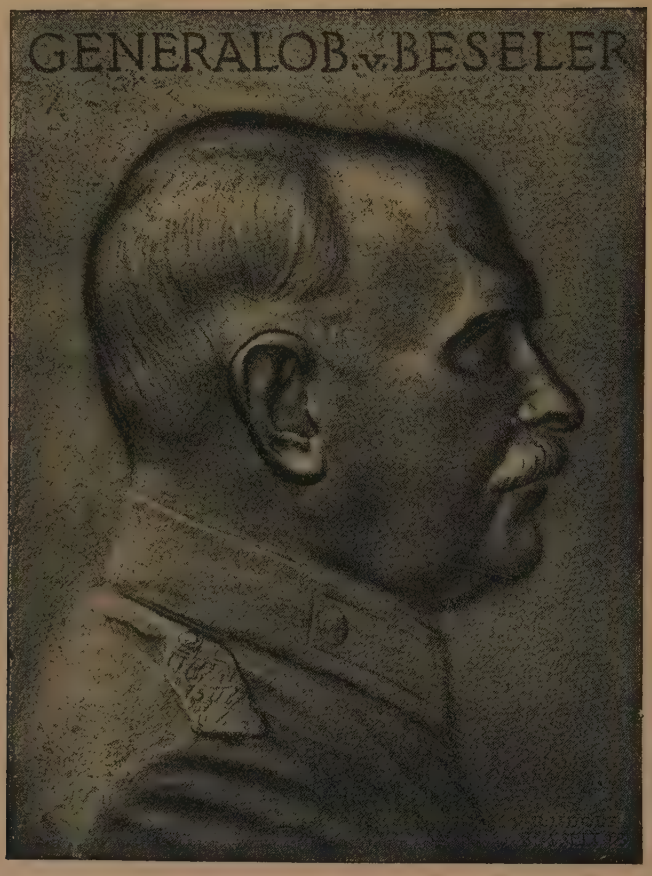
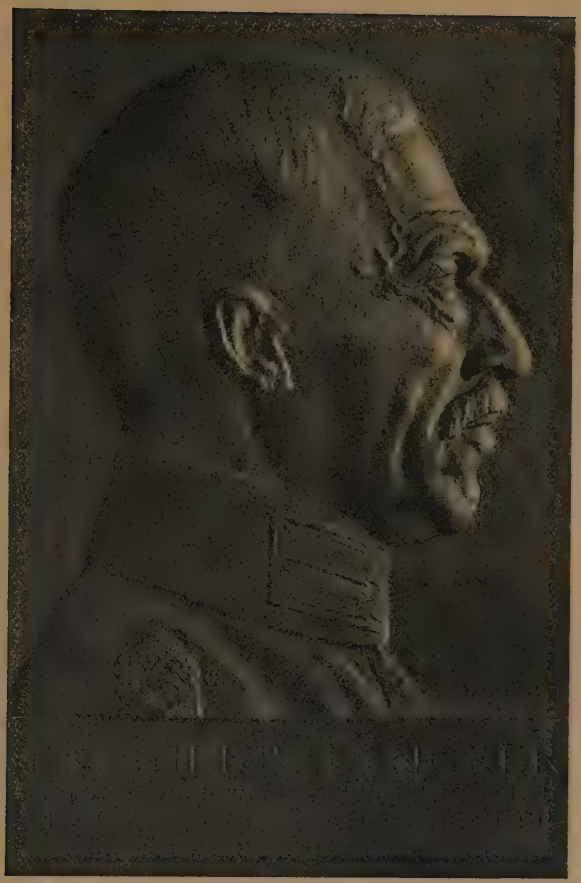


Abb. 110



Bildnisplakette
Bronzeguß

Abb. 111

Bildnisplakette
Bronzeguß

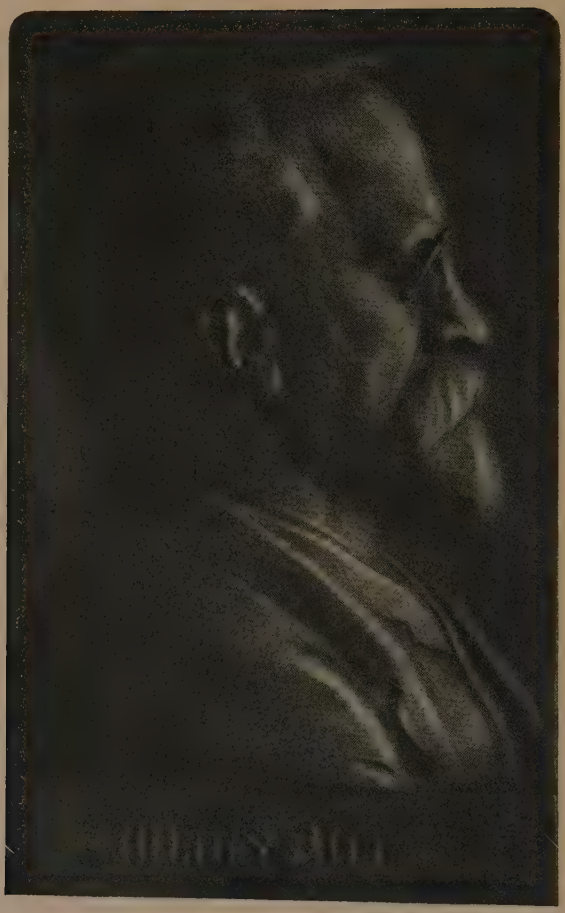
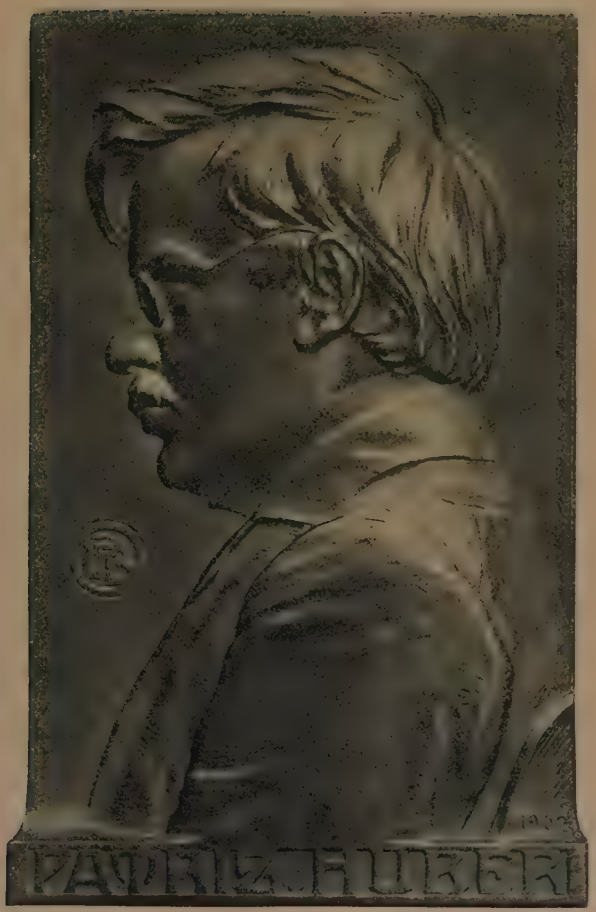


Abb. 112



Bildnisplakette
Bronzeguß

Abb. 113

Bildnisplakette
Bronzeguß

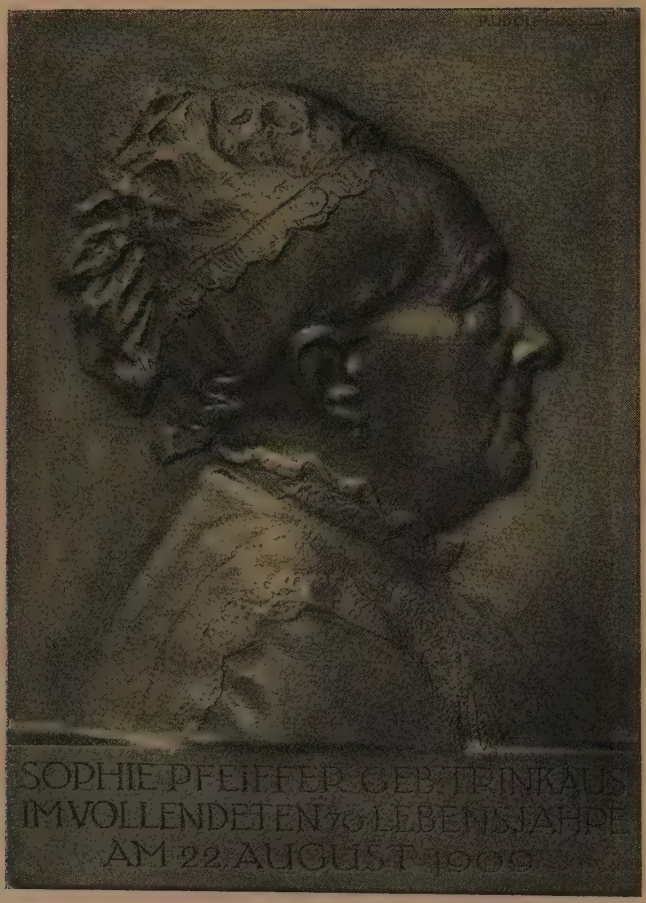
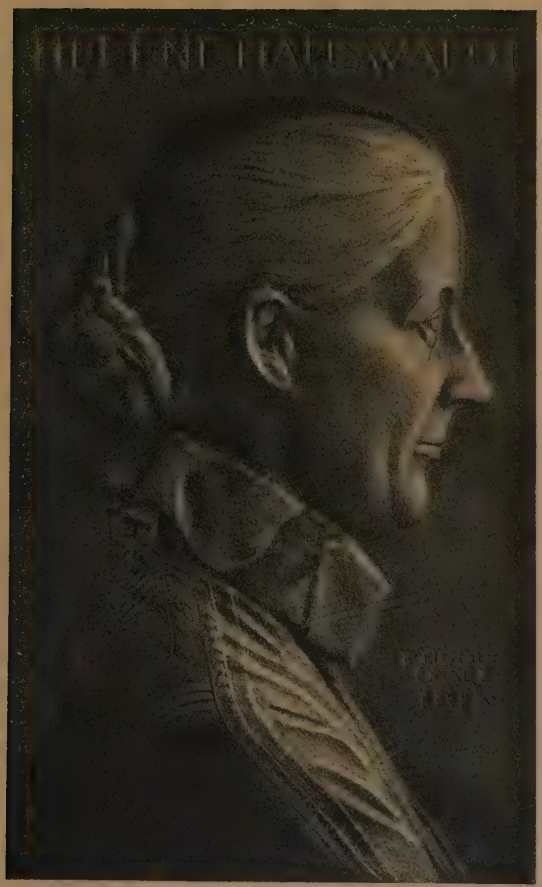


Abb. 114



Bildnisplakette
Bronzeguß

Abb. 115

Bildnisplakette
Bronzeguß

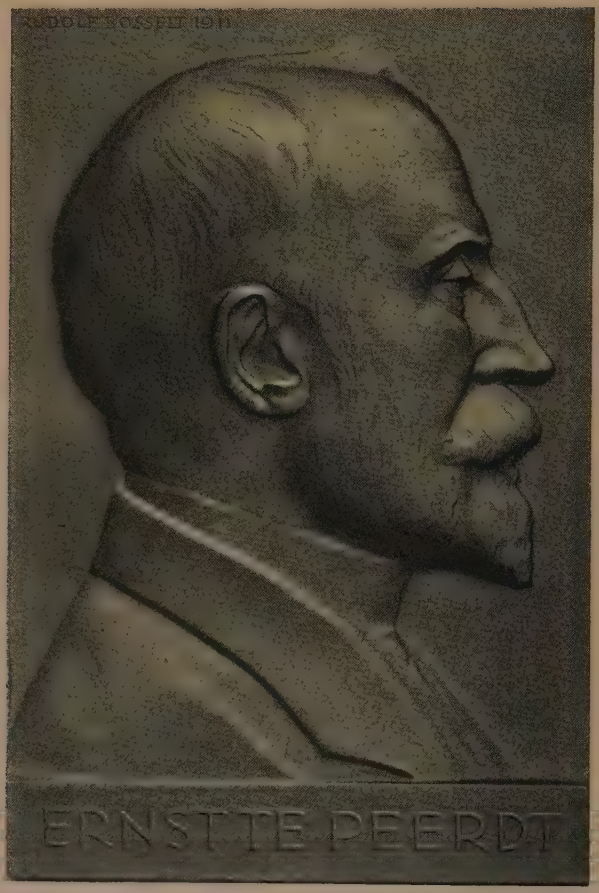
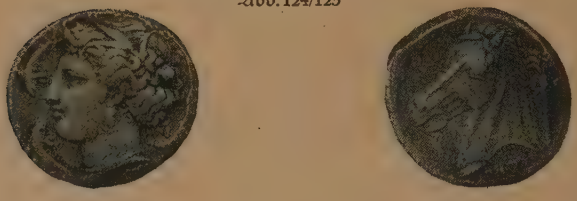


Abb. 116

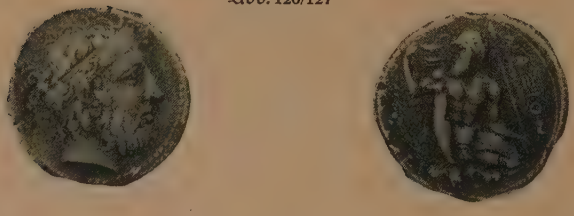
Bildnisplakette
Bronzeguß

Abb. 117

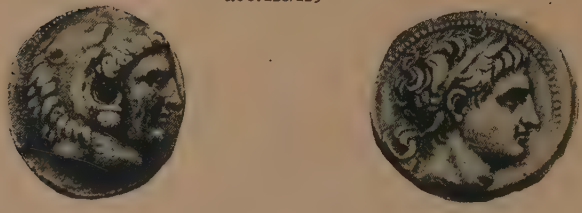
Griechische Münzen, 400-336 v. Chr.
Abb. 124/125



Griechische Münzen, 400-336 v. Chr.
Abb. 126/127



Ägypten, Alexander, 323-311 v. Chr.
Abb. 128/129



Benedetto da Majano. Aus Friedländer, Italienische Schaumünzen
Hubert Ponscarme. Joseph Naudet, Paris 1862
Abb. 130/131

Berliner Münze. Medaille auf Münzdirektor Carl Conrad, 1899
Abb. 132/133

Ägypten, nach 280 v. Chr.
Abb. 134/135

Deutsche Münzen
Abb. 136/137

Skizze zu einer Medaille für 25jährige treue Mitarbeit — Abb. 138

Abdruck eines Siegels — Abb. 139